This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

37555.645.2

FROM THE MARY OSGOOD LEGACY.

Received 27 Feb., 1885.

"To purchase such books as shall be most needed for the College Library, so as best to promote the objects of the College."

TRAITÉ

DE L'ACCENT

APPLIQUÉ À LA

THÉORIE DE LA VERSIFICATION

PAR

PAUL ACKERMANN,

DE LA SOCIÉTÉ DE LINGUISTIQUE DE PARIS ET DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE NORMANDIE.

SECONDE ÉDITION.

PARIS,
AIMÉ-ANDRÉ,
RUE CHRISTINE NO. 1.

BERLIN,
ASHER & COMPAGNIE,
SOUS LES TILLEULS NO. 20.

1843.

~~FII. 1443~~

37555.645.2

FEB 27 1885

Mary Osgood fund.

A BERLIN,
DE L'IMPRIMERIE DE TROWITZSCH & FILS.

PRÉFACE.

Depuis les petites discussions sur la rime et sur l'enjambement, qui ont été soulevées par l'école romantique, c'est une chose généralement admise en France, que tout le monde aujourdhui est versé profondément dans la technique de la versification. Un critique, dailleurs fort habile, disait récemment dans le *Journal des Débats:* „On est avant „tout praticien. Aujourdhui qui ne sait pas ver„sifier correctement?" Moi je retournerai la phrase, et je dirai: „qui aujourdhui sait versifier correc„tement?" Je confesse, avec regret, que j'ai quelque pudeur pour mon pays, des préjugés et

de l'ignorance de ses plus grands poètes, dans l'art de la versification. J'en ai honte surtout, quand je considère l'Allemagne, où depuis lontems cet art est devenu une science, et où quelques niaiseries orthographiques dans la rime ne passent pas pour la science du rhythme. Les beaux-esprits français ont souvent ressemblé aux marquis d'autrefois, qui pensaient tout savoir sans avoir rien appris; et les poètes traitèrent la théorie de la versification comme les anciens Chevaliers avaient traité l'alphabet: ce furent choses indignes de leur attention. L'aveuglement est si complet en France sur ce point, que l'Académie française, corps institué pour faire des travaux grammaticaux et lexicographiques, ne s'est pas encore doutée, non plus que le public, qu'elle doit être composée en partie de grammairiens. Un des plus graves et des plus anciens membres de l'Académie me disait un jour: „Si nous per„dions N., nous ne saurions comment continuer „notre Dictionnaire." C'est donc par le hazard heureux que M. N. n'est pas seulement un romancier célèbre, que l'Académie peut s'occuper

du travail principal, que lui confère forcément son institution!... Quel avantage d'être un peuple spirituel! Il est vrai que si l'Académie néglige la grammaire, elle encourage la vertu; pourquoi oublie-t-elle qu'il y a bien aussi quelque vertu à être en France un grammairien sérieux.

Les linguistes, de leur côté, s'en sont tenus à ce qu'un instinct borné avait suggéré aux premiers poètes; et la théorie de l'art est restée par terre, où elle rampe encore. Le sentiment du rhythme avait fait rencontrer de primabord aux versificateurs grossiers du moyen-âge les petits vers et les vers de 10 et de 12 syllabes; cela trouvé on s'en tint là; Marot et Ronsard en perfectionnèrent la facture; Richelet en rédigea le petit code superficiel, de sorte que ni l'art n'a marché depuis Ronsard, ni la théorie de l'art depuis Richelet. De nos jours seulement on a tenté de nouveau d'approfondir cette connaissance, mais la théorie est demeurée à l'état d'enfance, et dans la pratique on s'est fourvoyé.

Des savants du XVIe siècle ont voulu importer en France la versification antique; mais mal-

heureusement notre langue, ayant un rhythme tout autre que le latin, ne pouvait se mouler comme lui dans les formes de la versification grecque. Ces tentatives n'ont pas réussi; renouvelées au XVIIIe siècle, elles échouèrent une seconde fois.

Il y avait une autre méthode à suivre. Il fallait dégager, par l'analyse, le principe du rhythme français, celui qui fait le fondement de notre versification, et en tirer des développements et des applications inconnues. L'Italien Scoppa, par la connaissance de sa langue propre, trouva ce principe, et soutint avec raison que l'accent est en français le principe du rhythme; mais il échoua dans la démonstration. M. Quicherat sut, il y a quelques années, faire un pas de plus; il posa une loi rhythmique au vers alexandrin, et, approchant beaucoup de la vérité, affirma que sa perfection consiste dans la symétrie de quatre accents toniques, dont deux placés sur le premier hémistiche, et les deux autres sur le dernier. Mais ses considérations sont incomplètes, et il manque de système; il eût dû également régler l'accent dans les autres espèces de vers et faire

sortir de son système tous les rhythmes que comporte la langue française.

J'ai dit que le très-estimable traité de M. Quicherat manque de système, en effet selon lui *):

„Les vers français diffèrent de la prose en trois points:

1. Ils ont un nombre limité et régulier de syllabes;
2. Ils se terminent par la *rime*, c'est-à-dire par une consonance pareille, qui se trouve au moins à la fin de deux vers.
3. Ils n'admettent pas l'hiatus, c'est-à-dire, la rencontre de deux voyelles dont l'une finit un mot, et l'autre commence le suivant, comme *tu es*, *j'ai eu*. L'*e* muet est seul excepté."

Donc si je dis:

„Le préfet du département
Y possède un appartement."

Si je dis encore, avec Corneille:

„Seigneur, vous emporter en cette extrémité
C'est plutôt désespoir que générosité."
Cinna. IV, 3.

j'aurai des vers parfaits, selon la distinction établie entre la prose et les vers par M. Quicherat. J'ose pourtant affirmer que ce ne sont point là

---

*) *Traité de versification française*. Paris 1838. in-12. p. 1. et 2.

des vers; l'auteur s'est même rendu inconséquent avec lui-même, en affirmant dans un chapitre postérieur que la correction du vers alexandrin repose sur la symétrie de quatre accents toniques, dont deux sur le premier hémistiche et deux sur le second. Cela ne découle nullement de ses principes généraux, où il n'a point fait mention de l'accent ni de sa position régulière en un lieu quelconque; il manque donc doublement de système, car il est inconséquent avec ses principes et inconséquent dans leur application, n'ayant pas tenté de régler toutes les espèces de vers. Enfin, non plus que ses prédécesseurs, il n'a cherché à constituer le *pied*, sur qui tout pose, sans quoi l'on ne peut marcher. Son travail est cependant extrêmement supérieur à tous les traités qui l'ont précédé, et l'on y trouve nombre de faits cités et ordinairement bien analysés, que le poète ne saurait trop méditer. Qu'on juge des autres législateurs, et si j'ai raison de ne pas glorifier mon pays dans cette branche de la grammaire!

Tandis que son livre paraissait, j'étais occupé

des mêmes recherches, et j'essayais d'exposer le complet développement et la régulation de notre principe rhythmique. Je ne doute pas que quelques hommes profonds ne traitent mes recherches de visions; peutêtre auront-ils raison: c'est ce que l'avenir éclaircira. Mais ils seront au moins forcés de reconnaître que si je me suis trompé, c'est méthodiquement, et ils devront me redresser méthodiquement. Cette marche sera nouvelle dans la versification française, et ne peut manquer de porter ses fruits. Si notre poésie est un art, il y a, dans l'esprit de réflexion, la science de cet art; et il faut tendre à l'obtenir et à la formuler.

Dans une langue maintenant si rebelle au poète, si délicate à manier, il semble qu'on ait cherché à plaisir à multiplier les entraves puériles, tandis qu'on sautait à pieds joints sur le principe constitutif et vital du rhythme, sur le règlement de l'accent. Imposez des difficultés à l'artiste, cela est bien: il aura besoin d'un élan pour les vaincre; mais qu'elles ne soient pas étrangères au but de l'art. Les difficultés de l'exécution doivent ressortir de la nature de la chose, et être

fécondes par elles-mêmes; autrement l'énergie qu'elles ont excitée est dépensée en pure perte. L'art ne doit pas être difficile pour être difficile, mais pour être beau. Cette vaine précaution de poser des obstacles stériles, soi-disant pour écarter la médiocrité, n'a jamais servi qu'à remplir notre littérature de poèmes rimés avec une religiosité orthographique exemplaire, mais froids et insipides. La mémoire ou le dictionnaire des rimes, mieux que le feu poétique, aident à bien rimer; on a donc donné des entraves au génie et des facilités à la médiocrité. C'est ainsi que les fausses règles vont contre leur but même, et qu'elles enfantent le mal qu'on s'était proposé de combattre et d'écarter.

Encore un mot sur ce sujet. Le rhythme naît de l'entrain de l'esprit et du mouvement du stile; or chaque époque, chaque homme, et chaque poète même, selon l'état actuel de son âme, ont en cela leur allure particulière; et ils doivent choisir pour chaque poème le rhythme où s'élancera le mieux leur inspiration. Au XVIe siècle, en mettant à part La Fontaine, qui est presque

d'un autre âge ou plutôt qui est au-dessus des âges, c'est le vers alexandrin qui domine; et en effet il convenait à la pompe du siècle et à sa phrase périodique, bien qu'il ne soit pas téméraire de supposer que le vers de 12 syllabes, réglé par la 5e, ou le vers de 13 syllabes, eussent mieux encore convenu à Racine; au-contraire je ne conçois pas Boileau hors du vers alexandrin, pas plus que Delille, son descendant glorieux au commencement du siècle. Dans l'âge suivant, le ton général devient plus vif et plus dégagé, le stile plus coupé; et les vers de 10 et de 8 syllabes l'emportent en excellence et en nombre sur le noble et symétrique alexandrin. De nos jours, il n'y a plus de ton dominant: la poésie s'est élancée en tout sens hors de ses anciennes limites; elle prent souvent un ton et des mouvements qu'elle n'a jamais eus; et les anciens rythmes ne lui suffisent plus. Qu'on prenne André Chénier et toute son école: ce n'est assurément pas la véritable allure du vers de 12 syllabes; ce n'est pas non plus tout-à-fait celle du vers de 10; c'est comme quelquechose entre deux. Cette

école, ayant employé le vers alexandrin, a donc dû le dénaturer. Elle avait besoin d'un mètre nouveau: il fallait couper le vers de 12 syllabes entre la 5e et la 6e, ou employer le vers de 11 syllabes; le préjugé en écarta même la pensée. Si M. V. Hugo, se livrant davantage à l'ode narrative, qui nous paraît être sa véritable aptitude, eût cultivé les vers de 9, de 10 à hémistiches égaux, et de 11 syllabes, nous sommes persuadé qu'il y eût aussi excellé, et la poésie française, enrichie de nouveaux rhythmes, lui serait à jamais redevable. Nous croyons aussi que Corneille eût excellé dans le vers de 11 syllabes. M. de Lamartine, dont la phrase est plus développée que celle de M. Hugo, et la conception en général plus vaste, aurait employé avec un égal succès, le vers de 13 syllabes, par lequel seul nous pourrions lutter avec les anciens dans l'épopée, et dont on sent péniblement le besoin en lisant *Jocelyn* et la *Chute d'un Ange*. Rien ne fatigue et ne blesse plus le sens poétique que le désaccord entre le ton et le rhythme; et cela est palpable dans ces deux poèmes et dans toutes nos

traductions des épiques étrangers, comparées à l'original.

Lorsque parut, en 1840, la première édition de mon Traité de l'accent, qui n'était qu'une reproduction des articles que j'avais donnés l'année précédente dans le *Journal de la langue française*, des objections en grand nombre me furent faites. On me dit:

„Vous venez trop tard: les chefs-d'oeuvre sont „faits; on ne corrigera pas Racine et La Fontaine „pour vous faire plaisir: et nous autres contem„porains jeunes et vieux nous ne nous aviserons „pas d'embarrasser par de nouveaux obstacles une „poésie, qui pour les difficultés n'a peutêtre pas „d'égale. Il est à craindre que vous ne perdiez „votre tems à lutter contre un passé dont la puis„sance est absolue. Les règles que vous donnez „sont peutêtre fondées, mais il ne suffit pas d'être „grammairien, il faut être *philosophe*. A la nais„sance d'une erreur, il est beau de lutter, mais „une fois l'innovation passée en principe, le gram„mairien comme le politique doivent se rendre. „Nodier, avec ses savantes colères, au sujet de l'*oi*,

„n'est pas plus concevable aujourdhui que les „fanatiques de droit divin."

Voici ce que je répondis :

„Pour créer et accomplir une versification, il faut trois sortes d'ouvriers, le peuple, les poètes et les grammairiens. Le peuple fait la langue et donne ainsi les matériaux et les conditions fondamentales : le poète en construit ses strophes : enfin le grammairien analyse la création, et des lois qu'il juge y avoir présidé, il formule des règles qui devront guider les écrivains futurs. Marot et Ronsard, Corneille et La Fontaine ont été les poètes. Richelet, Scoppa et d'autres, les grammairiens. Je viens après eux examiner comment on danse et on chante. Je note un écart dans la danse, une dissonance dans le chant, et à l'aide des lois de la statique et de l'acoustique, je tâche de saisir et d'expliquer de mon mieux comment il faut danser et chanter, pour ne faire ni faux pas ni fausses notes.

„Passant plus avant, je conjecture daprès les faits que j'ai observés et les réflexions qu'ils m'ont suggérées, quelles figures inconnues, quels rhyth-

mes nouveaux on pourrait former, en combinant d'une manière nouvelle les éléments de l'art.

„Voilà tout mon office, et en l'envisageant ainsi, il est impossible que *j'arrive trop tard.* A la vérité, le plus tôt ou le plus tard de la venue d'une observation importe au praticien, mais elle produit un droit perpétuel de contrôle et conserve éternellement sa valeur scientifique. Ainsi, que les *chefs-d'oeuvre soient faits*, cela ne détruit pas la justesse de mes règles, si en effet elles sont justes. Et puis les chefs-d'oeuvre ne sont pas tous faits. On parlait déjà ainsi après la mort de Ronsard, et cependant le XVIIme siècle est venu; au commencement du XVIIIme on désespéra pour la seconde fois, quand parurent Voltaire, Montesquieu et Buffon. Dira-t-on que Béranger, Lamartine et Hugo ne valent pas Malherbe et J. B. Rousseau? Où sont, par exemple, nos *chefs-d'oeuvre faits* dans la poésie épique? Ne dites pas que le tems en est passé: le succès de la *Henriade* et récemment celui de *Jocelyn*, malgré la défectuosité de ces poèmes, le *Télémaque* encore lu aujourdhui de tout le monde,

constatent le goût du public français pour l'épopée; et s'il nous venait un Arioste ou un Milton, il trouverait de la matière à jeter dans le moule; son oeuvre, pourvu qu'elle ne fût pas en vers alexandrins, produirait un enthousiasme universel. Les assertions de décadence ne sont pas vraies pour les peuples modernes: leur histoire n'est nullement analogue à celles des peuples anciens; les révolutions les fesaient périr, et elles nous renouvellent.

„*On ne corrigera pas,* dites-vous, *Racine et Voltaire pour me faire plaisir.* Qui pense à le demander? Parceque la versification a fait des progrès depuis Marot, a-t-on corrigé ses vers? Nullement. Mais il y a plus; je ne viens pas condamner la versification de La Fontaine et de Racine; je viens, au-contraire, la proposer en exemple:

„Mais, quand sur un modèle on prétend se régler,
C'est par les beaux côtés qu'il lui faut ressembler."

MOLIÈRE.

„Comprenez bien la position du grammairien. Le théoricien doit examiner comment on a fait,

afin d'arriver à pouvoir dire comment il faut bien faire. J'exécute, pour la mélodie, ce qui est accordé depuis lontems aux grammairiens pour la partie logique de la langue. J'accepte en bloc ce qu'ont fait nos grands poètes, mais à la condition d'oser sonder les lois secrètes et naturelles auxquelles ils ont obéi, et d'en tirer les règles daprès lesquelles on établit avec certitude leurs fautes de rhythme et les dissonances de leur chant. Il y avait d'excellents chanteurs avant qu'on eût fait des solfèges; mais pense-t-on que l'acoustique, les méthodes de chant et les traités d'harmonie n'ayent pas assuré la musique et étendu ses ressources? Le théoricien, observant certains phénomènes et les analysant, peut découvrir une loi dont le praticien n'a eu qu'un sentiment confus, mais dont la connaissance raisonnée le mettra en état d'en tirer un grand parti. J'ai cherché à me rendre compte de ce qui rendait certains vers, certains passages plus mélodieux et mieux cadencés que d'autres, toujours en m'appuyant sur les principes généraux du rhythme, les regardant opérer dans le fran-

çais. Loin de vouloir introduire un nouveau système, je regarde l'alexandrin de Boileau comme bien supérieur à celui de Chénier et à celui de Voltaire. Mais est-ce à dire que le rhythme soit juste dans tous les vers de nos bons poètes?

„Les duretés qu'on peut remarquer dans un „vers tiennent, me dit-on, à l'accumulation de cer„taines lettres ou de syllabes dures, par exemple „dans ces vers, dont la mésonance n'est pas con„testable:

„L'une s'étend en croix sur les flots allongée;
L'autre ouvre ses bras lourds et se courbe en croissant. —
— Et quoiqu'encore à l'âge où l'avenir sourit —
— Vu trois fois un drap noir semé de blanches larmes."

„N'est-ce pas surtout la lettre *r* et aussi le *t* „et le *c*, trop répétés, mal distribués, qui rendent „ces vers disharmonieux? Vous voyez donc bien „que cela ne tient pas à l'accent. —

„Dans ces vers-là, je le concède; mais dans ceux-ci de *Cinna*, IV. 3.:

„Faites son châtiment de sa confusion;
Cherchez le plus utile en cette occasion."

il n'y a aucune dureté syllabique; et cependant une oreille sévère peut-elle être satisfaite de la

cadence de ces deux vers? le rhythme n'en est-il pas plat et incomplet? Ne sont-ce pas deux lignes de prose, malgré la justesse de la rime et l'exactitude de l'hémistiche? A quoi cela tient-il, sinon à la violation d'une loi essentielle du rhythme? Il y a donc là un principe inconnu; Richelet et Boiste n'ont donc pas tout dit sur les lois naturelles de notre versification; ils ne les ont donc pas complètement connues: c'est pourquoi ils n'ont pu en tirer toutes les règles auxquelles obéit le grand poète, et qu'il serait utile de formuler pour les débutants et les myopes. Le talent le plus ferme a ses moments de faiblesse, *bonus quando dormitat Homerus.* Ces règles, si vous me permettez la comparaison, serviraient de lunettes au poète dans les moments où sa vue s'obscurcit un peu, où son tact s'émousse. Les deux vers de Corneille que je viens de citer, ne renferment aucune dureté syllabique; ils sont rigoureusement conformes aux règles connues, et cependant ils ne satisfont pas l'oreille. Il y a donc forcément un certain arrangement des mots dans le vers, qui est de pre-

mière importance pour que le vers soit justement cadencé; et que serait-ce d'autre qu'une certaine symétrie des syllabes éclatantes, c'est-à-dire *accentuées?*

„On a remarqué que dans les poésies de M. V. Hugo la strophe souvent est bien cadencé, tandis que chaque vers en particulier ne satisfait pas l'oreille. D'où vient cela? C'est que la cadence de la strophe dépend beaucoup, dans son ensemble, du mouvement de la pensée et de la phrase, tandis que celle du vers tient davantage à la symétrie des accents. Les strophes de M. Hugo et les poésies de M. de Lamartine postérieures aux *Méditations poétiques,* sont remplies de vers qui portent six accents au lieu de quatre ou cinq; c'est ce qui les rend durs et saccadés et d'une longueur démesurée:

„*J'aime à voir dans les champs croître et marcher*
mon *ombre.*"
Soleils couchants. III.

„Il y a là deux vers de six syllabes, et non pas un alexandrin:

„J'aime à voir dans les champs
Croître et marcher mon ombre."

„Cela est plus sensible encore, si l'on prent deux vers à la fois:

„Plus *loin! allons* plus *loin!*
Aux *feux* du couchant *som*bre,
J'*ai*me à *voir* dans les *champs*
Croître et mar*cher* mon *om*bre."

„N'est-ce pas, avec une autre disposition des rimes, le rhythme des vers exasyllabiques suivants:

„*Oh!* bien *loin* de la *voie*
Où *mar*che le pé*cheur*,
Che*min*e où *Dieu* t'en*voie!*
En*fant gar*de ta *joie*;
Lis, *gar*de ta blan*cheur!*"
La Prière pour tous. 6.

„Comme aux poésies précitées, l'effet total de la période rhythmique est excellent dans Corneille, avec un vers imparfait quelquefois mais par un défaut contraire: ces vers-là ont trop d'accents, ceux-ci n'en ont pas assez. Tels sont ceux que j'ai cités il y a un instant:

„*Fai*tes son châti*ment* de sa confusi*on;*
Cher*chez* le plus u*til*e en cette occasi*on.*"
Cinna. IV. 3.

„Il manque à chacun d'eux un accent; de là, méjustesse et platitude.

„Qu'ai-je donc fait? J'ai cherché à déterminer le nombre de syllabes accentuées que réclame chaque espèce de vers, et l'intervalle qui doit les séparer; et je crois avoir suffisamment relevé partout l'indication méconnue donnée par le simple bonsens, à-savoir que pour obtenir un rhythme, il faut des tons forts et des tons faibles, distribués de telle sorte que les syllabes accentuées, je dis accentuées de l'accent *tonique*, ne soient ni consécutives ni excessivement éloignées l'une de l'autre. Ainsi, quand Racine écrit:

„Je ne me souviens *plus* des le*çons* de Nep*tune*."
Phèdre. II, 2.

„Quand Voltaire dit:

„*Non*, je ne le crois *point;* ce peuple fier et sage..."
Le Lac de Genève.

la première partie de ces vers est de la prose; il m'est impossible d'y reconnaître, comme au second hémistiche, une cadence suffisante.

„Nous affirmons donc que le rapport du nombre des accents au nombre des syllabes est la véritable base du rhythme français, et que c'est sur ce fondement qu'il faut établir les règles de notre versification."

Nous croyons que les nouvelles règles auront non seulement pour suite d'amener une plus grande perfection dans le rhythme et d'accroître ainsi dans la poésie le plaisir des sens, mais qu'elles exerceront en outre la plus heureuse influence sur le fond même du stile. En effet, l'impossibilité d'éloigner les accents l'un de l'autre, comme on l'a fait jusqu'ici, empêchera entre les mots l'accumulation des particules analytiques, si utiles pour le langage froid et explicite de la prose, si mortelles au stile vif et hardi de la poésie! Elles contribueront ainsi à ramener les allures pittoresques, si familières à l'ancien français, qui comme l'a dit Fénelon *), „avait je ne sais quoi de court, „de naïf, de hardi, de vif et de passionné." Et ne sont-ce pas là les qualités qui doivent caractériser le stile de la poésie? Ce même devoir de rapprocher les syllabes accentuées bannira nécessairement aussi des vers les mots longs et abstraits de la science, la plupart en *ation* et en

---

*) *Lettre écrite à l'Académie françoise.*

ité qui viennent alourdir le vers et glacer la phrase.

Nous n'avons pas tout dit sur les suites heureuses de notre innovation du rhythme; nous y reviendrons à la fin de cet ouvrage.

P. A.

DE L'ACCENT.

LIVRE I.

CHAPITRE I.

Origine étymologique et fonction de l'accent.

„La quantité et l'accent proprement dit reposent dans „l'origine, dit M. Bergmann, sur le même principe et „tendent dans leur application au même but, c'est-à-dire „à désigner par une marque distinctive les syllabes, qui „pour une cause quelconque, semblent avoir une plus „grande importance que les autres. Pour désigner ces „syllabes sur lesquelles il faut appuyer, la langue a deux „moyens à sa disposition: dabord la quantité, qui mar„que ces syllabes par la durée ou la tenue de la voix, „et ensuite l'accent, qui les distingue et les fait ressor„tir en les prononçant d'un ton plus élevé. — Comme „chaque partie du mot, prise séparément, peut avoir une „importance plus ou moins absolue ou relative, en rai„son de sa signification logique et grammaticale ou de „sa forme extérieure et matérielle et par suite de mille „circonstances fortuites, l'emploi de l'accent et de la „quantité a dû se diversifier à l'infini. La quantité et „l'*accent se sont* partagé leurs nombreuses fonctions; et, „*tout en poursuivant* le même but par des chemins dif-

„férents, ils restent entièrement indépendants l'un de „l'autre: de même qu'en musique la durée et l'élévation „des tons sont complètement séparées l'une de l'autre, „mais contribuent néanmoins au même effet, qui est l'har„monie ou l'agrément musical." (*Poèmes tirés de l'Edda.* Paris 1838, in-8. p. 109. et 110.)

Voilà quelle est en effet la fonction normale de l'accent dans les langues de première formation telles que le grec, le latin et l'allemand. La pensée alongeant et modifiant les radicaux par l'adjonction et l'adhérence constitutive des mots affixes, il devint nécessaire de donner une plus grande force de voix à la syllabe qui contenait la notion importante. Cela suppose, comme on le voit aisément, une dérivation régulière et palpable.

Mais les langues néolatines, langues de seconde formation, se sont trouvées dans un cas nouveau. La déformation que les organes des barbares firent subir au latin, effaça toute évidence étymologique dans les mots, bouleversa la métrique, et ne laissa aucun moyen de reconnaître les analogies familiales de la dérivation antique. Chaque mot latin dérivé ou composé cessa d'être une forme renfermant à la fois une notion générale et une notion subordonnée; chaque mot, en bloc, fut en soi et isolément le représentant d'une idée. De là naquit objectivement et forcément le caractère analytique des langues dérivées, telles que l'italien, l'espagnol et le français.

Dans ses *Recherches sur les formes de la langue française,* Fallot a touché avec justesse et nettement caractérisé la fonction de l'accent:

„*Les* langues, dit-il, qui ont des désinences générales

„bien déterminées, peu nombreuses et d'un emploi très-„constant et très-commun, bien nettement séparables de „la racine à laquelle elles se suffixent, ne peuvent pas „mettre l'accent tonique sur la dernière syllabe des mots, „ou ne peuvent l'y mettre qu'en des cas d'exception; le „contraire serait presque absurde, puisque l'accent ne „porterait jamais que sur des syllabes d'un emploi et „d'une signification secondaires, des syllabes de flexion.

„Dans les langues dérivées, l'accent tonique du mot „est placé sur celle de ses syllabes qui appartient en „propre à la langue, et qu'elle a modifiée ou fait fléchir „pour s'approprier ce mot. Ainsi, en français, des mots „latins *fraternitas*, *conscriptio*, qui ont l'accent tonique „sur l'antépénultième, nous avons fait *fraternité*, *con-„scription*, qui ont l'accent tonique sur la dernière syl-„labe. C'est qu'effectivement c'est cette dernière syllabe „qui est proprement française, n'appartenant qu'à notre „langue, la distinguant et de la langue mère et des dé-„rivées collatérales. Dans *fraternité*, les trois premières „syllabes sont purement latines, appartenant également „à toutes les langues de la famille latine; *té* seul est „français, propre et particulier au français, formé par „lui et pour lui; le coin mis au mot dont il s'est em-„paré, pour se l'approprier et le reconnaître." (*Recherches sur les formes gramm.* etc., p. 448.)

Arrêtons-nous sur ce point, car tout y est. Voilà donc le fait bien constaté: le principe formateur de la langue française ce n'est pas la nécessité d'une création première et spontanée des signes de la pensée; elle n'est pas le résultat d'une glossopée naturelle et essentielle, mais elle a pour principe fondamental une facilitation de la prononciation d'une langue antérieure, en un mot *l'euphonie*.

Les conséquences de ce fait sont immenses: la

seule qui doive nous occuper ici, c'est la nouvelle importance de l'accent. Puisque l'évidence étymologique et le sens métrique sont perdus, l'accent est devenu l'estampille, le coin par lequel la nouvelle nation marque et reconnaît ses mots: *c'est là qu'elle prent son plaisir.* La longueur des syllabes n'est plus pour elle qu'un accident du langage, un élément à l'usage du goût, et l'accent est devenu forcément le fondement du rhythme.

Mais, dira-t-on, pourquoi les nouveaux parlants ont-ils conservé aux mots un accent tonique? Selon le savant Guill. de Humboldt *), tout mot en soi doit avoir un accent tonique, et seulement un; avec deux accents, il se scinderait en deux totalités et formerait deux mots. En effet, tout vocable qui est un *mot* en soi, c'est-à-dire qui renferme une idée de substance, de qualité ou d'action, se distingue, par son importance, des petits mots de rapport tels que les conjonctions et les prépositions; et il a un accent tonique par le même principe logique qui en donnait un aux syllabes radicales dans les mots latins, et qui le refusait aux cas, aux désinences, particules de rapport. De plus le besoin naturel du rhythme, indépendamment de telle ou telle combinaison des notions, réclame impérieusement dans toute langue la présence d'un accent. La langue n'est pas seulement un instrument d'intellection, elle est aussi une musique.

---

*) Wilh. von Humboldt. *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*, p. 159.

Mais la première phase de la langue accomplie, le nombre des mots retenus et déformés du latin, joint à quelques restes du celte et de l'allemand, étant assez considérable pour suffire au mouvement de la pensée populaire, la langue latine elle-même s'éloignant et s'effaçant de plus en plus, et l'esprit de la nation se développant par le cours naturel des choses: cette langue d'accident et d'adoption commença à se faire une étymologie interne, conforme dans ses procédés à la marche et au progrès de la pensée dans la nation nouvelle. Cette opération se fit par l'apposition et l'affixion.

On put alors distinguer, dans les mots de dérivation interne, la racine et la particule françaises; mais il fallait que cette distinction fut maintenue dans le parler. L'accent tonique avait déjà un caractère et une fonction déterminées; il ne pouvait pas servir à ce nouvel usage. Mais la nature ne fait faute à aucun peuple dans la formation des langues: la nécessité introduisit un nouvel accent, moins sensible que le premier; c'est celui, qui dans cet ouvrage, recevra le nom d'accent *d'appui;* l'autre retiendra le nom d'accent *tonique*.

CHAPITRE II.

Réfutations.

L'accent, dans sa signification la plus générale, est une augmentation de la voix sur une syllabe, relativement à celles qui la précèdent ou qui la suivent.

„C'est une ancienne maxime, dit D'OLIVET, que *pour* „*bien parler français, il ne faut point avoir d'ac-* „*cent.* Par là, sans doute, on n'a pas voulu nous faire „entendre qu'il fallait être monotone. On a seulement „voulu dire qu'il ne faut point avoir l'accent de telle ou „telle province, car chaque province a le sien." (*Prosodie française*, art. 2., p. 41.)

Avoir de l'accent n'a pas effectivement un autre sens: accent est un de ces mots, qui dans certaines phrases faites, se prennent en mauvaise part, sans qu'il soit besoin d'y joindre une épithète déterminante; accent, dans la bouche des gens du monde, signifie aussi bien justesse ou fausseté de la prolation littérale, que caractère et place de la modulation. Interpréter la phrase précitée avec la rigueur de sens du mot accent dans la linguistique moderne, ce serait donc s'abuser. L'Académie, avec le bonsens *simple qui* caractérise la plupart des articles de son *Dictionnaire*, a entendu de même cette acception

particulière du mot *accent;* on y lit sous ce mot:

„Il se dit particulièrement et absolument de la prononciation des personnes de province, par opposition à celle des gens instruits de la capitale. *Pour bien parler, il ne faut point avoir d'accent.*" (*Alinéa 7e, édit. de* 1835.)

Avoir de l'accent signifie donc, comme l'a très-bien expliqué d'Olivet, *avoir l'accent de telle ou telle province.* En ce sens, il ne faut point avoir d'accent; mais hors de là, sous peine de très-mal parler ou même de pas parler du tout, *il faut avoir un accent.* Mais l'Académie même nous fournit un témoignage authentique de ce qu'elle pensait de l'accent tonique français, il y a cent-cinquante ans. Vers le tems où paraissait la première édition de son Dictionnaire, elle chargea son secrétaire perpétuel Regnier-Desmarets de composer une Grammaire; on y lit le passage suivant:

„Noftre Langue n'a proprement d'accent que sur la dernière Syllabe, dans les mots dont la terminaison est masculine; et sur la penultieme, dans ceux dont la terminaison est féminine." (*Grammaire françoise*, 1706 in-8. p. 102.)

L'Académie n'a donc pas prétendu jadis que la langue française fût destituée d'accent.

La nature et la fonction de l'accent s'expliquent, comme tous les grands phénomènes grammaticaux, par l'histoire de la formation de la langue. Nous emprunterons à cet effet quelques passages à un auteur bien compétent déjà cité, qui joint le mérite de la clarté à celui de l'étude approfondie du sujet. Il prouvera que si la prononciation de Paris n'est pas

parfaite, elle doit être relativement la meilleure et posséder le juste accent.

„Les éléments dont s'est formée la langue française, „dans les provinces situées entre le Rhin et la Loire, „ont été, dans le fond et généralement parlant, les mê„mes: ces éléments c'est le langage des vieilles popu„lations galloromaines combiné avec le dialecte de haut „allemand que parlaient les hordes franciques. Ainsi, „les éléments du langage ayant été essentiellement iden„tiques pour toute cette étendue de territoire, la langue „nouvelle qui s'en est formée a dû être la même dans „toutes ses parties essentielles et fondamentales. Mais „on concevra qu'il a pu y avoir, dans le détail, des „causes de différences de langage assez notables de pro„vince à province: selon, par exemple, que les conqué„rants germains se sont établis dans un canton en plus „grand nombre que dans un autre."

„Les anciennes provinces de France ont donc eu da„bord un langage identique au fond, mais différent dans „le détail. Lorsque l'on a commencé d'écrire, dans cha„cune de ces provinces, en langage vulgaire, on n'a pu „écrire que dans l'idiôme, ou, pour mieux dire, dans le „dialecte de la province. Ce n'est que plus tard que „la langue française proprément dite est née du mélange „et de la fusion de ces différents dialectes; et ce n'est „que bien plus tard encore qu'elle les a fait déchoir tous „du rang des langages écrits, et relégués au rang de „patois."

„Tous ces langages écrits dans les diverses provinces „étaient égaux entr'eux; aucun n'avait encore acquis de „prépondérance sur l'autre; c'étaient de véritables dia„lectes d'une seule et même langue; et il fallait que des „circonstances extérieures de mixtion et de communica„tion entr'eux dans un centre commun fissent naître, „*et*, si je puis ainsi dire, dégageassent d'eux tous une „*langue* commune, qui par cela même qu'elle les aurait

„combinés pour se former, serait plus parfaite, plus „ample dans ses ressources que pas un d'eux, et les „étoufferait." (FALLOT. *Recherches sur les formes grammaticales de la langue française au XIIIe siècle*, p. 9—11.)

C'est ainsi, que dans le centre commun des provinces de langue d'Oil, s'est formée la langue française littéraire, la langue générale et officielle, qui se perpétue et se développe surtout à Paris, par un mouvement de vie général et continu, et dans un organisme identique.

En effet la population de Paris, primitivement formée d'habitants de l'Ile-de-France, qui parlaient, à quelques détails près, le même dialecte que les Orléanais et les Tourangeaux, s'entretient et s'accroit dès lontems par l'arrivée constante d'originaires de toutes les parties de la France. Ces provinciaux, qui viennent se fixer dans la capitale, y sont, à l'égard de la population parisienne proprement dite, le bois qui sert à entretenir un feu allumé. La plupart y modifient plus ou moins leur parler, mais le grand travail d'assimilation phonique se fait par les enfants; elle est le résultat naturel d'une vie physique et intellectuelle, qui a lieu sous des influences communes.

C'est dans cette atmosphère vocale, si je puis m'exprimer ainsi, que grandissent les enfants élévés à Paris: leur réunion journalière dans les écoles aide puissamment à donner à leur assimilation du langage des parents un caractère d'unité et de généralité; ce qu'il y a de conciliable se fond ensemble, les

autres parties se neutralisent. Ce sont ces générations qui ont le véritable accent de Paris, l'accent et la prononciation vraiment françaises, les uns avec plus de justesse et de vivacité, les autres d'une manière plus confuse et plus terne, selon l'excellence ou la faiblesse de l'esprit et des organes de chacun.

La consonne exprimant surtout la notion fondamentale, et la voyelle les notions secondaires *), il s'en suit que l'équilibre harmonique d'une langue doit reposer principalement sur les voyelles et sur le ton de l'accentuation, et que cette pondération sonale exercera et formera, presqu'exclusivement pour les voyelles et pour la juste place du ton, le goût de la population appelée à faire ce grand travail et l'accomplissant dans une direction plus ou moins prosaïque, plus ou moins poétique. C'est effectivement en cela qu'excelle la population parisienne; mais elle faiblit dans la consonne. Les consonnes sont prononcées avec plus de vigueur, et par conséquent avec plus de valeur et d'autorité par les Bourguignons, les Dauphinois, et en général par les Français de langue doc, car toutes ces populations sont plus rapprochées que celles du nord de la source latine.

Nous espérons que les considérations qui viennent d'être développées serviront à guider les grammairiens et à détromper les personnes qui croient que toute prononciation parisienne est excellente et doit faire autorité; comme en même tems elles établissent

---

*) Voyez F. G. Bergmann. *Poëmes tirés de l'Edda Paris 1838, in-8.* p. 371.

que c'est le dialecte de l'Ile-de-France qui forme la base du français moderne.

On peut demander s'il n'est pas à craindre que la présence continuelle à Paris d'un grand nombre d'étrangers, venus de toutes les parties de l'Europe, n'apporte enfin de l'altération dans la prolation française, et dans l'accent par conséquent? Nous ne le croyons pas. Dabord les Anglais, en fort grand nombre, qui séjournent à Paris, vivent beaucoup entre eux et ne se mêlent jamais au peuple, qui est la grande source, la grande fabrique du langage. Les Slaves y sont en trop petit nombre pour qu'ils puissent être pris en considération pour le cas dont il s'agit. Restent les Allemands et les habitants du midi de la France: beaucoup d'entre eux s'établissent à Paris et s'introduisent par là dans la masse du peuple; mais l'accent italique et la prononciation germaine sont justement les deux éléments dont la combinaison a produit la prolation française. Ils n'apportent donc point des éléments nouveaux et délétères dans le mouvement de la langue; par leur présence simultanée ils contribuent même à sa régularité: au contraire, la prépondérance de l'un des deux tendrait à la corruption phonique de la langue.

Les habitants de la frontière de l'Est, demeurant perpétuellement, par le peuple, sous l'influence étrangère, parlent tous des dialectes plus ou moins infectés d'intonation et de locutions germaniques. Les Flamands, les Belges, les Lorrains, les Suisses, les Francomtois ont tous une accentuation vicieuse et de mauvaises *locutions*: comme les Allemands mêmes,

ils sont tous portés à mettre l'accent tonique sur la première moitié des dissyllabes. Les Suisses ont de plus cette infériorité, que beaucoup d'entre eux, prévenus en faveur de l'excellence de leur mauvais dialecte, n'apportent pas le zèle et le soin nécessaires pour purifier et parfaire leur langage.

Mais il est une cause de la durée du caractère de l'accent, qui domine tous les accidents que nous venons de signaler: c'est qu'une langue qui a une fois déterminé et fixé son caractère organique, le maintient avec tenacité et toute-puissance dans le progrès de civilisation mené par le peuple qui l'a commencé, peuple qui forme la masse profonde, résistante et vive.

L'accent est lié d'une manière si intime et si rationelle à l'organisme d'une langue, que l'un ne peut pas se concevoir sans l'autre. Connaissant donc l'étymologie d'une langue et le ton général de la prononciation, on peut raisonner sur l'accent et en poser les règles.

Les ouvrages où les grammairiens français ont présenté des explications du caractère prosodique de leur langue, étant presque tous remplis d'assertions fausses ou téméraires, suite d'observations imparfaites et superficielles, nous terminerons ce chapitre par en relever une, que nous avons trouvée dans une publication récente, où des considérations ingénieuses rendent les erreurs plus dangereuses encore.

L'auteur vient de parler de la richesse voyélaire *de la langue* française; il continue:

„C'est sans doute pour suppléer à cette richesse effec-
„tive, que plusieurs peuples ont imaginé un accent qu'ils
„appellent tonique, par lequel ils n'ont pas toujours pu
„couvrir la disette et la maigreur de leurs sons, et qui
„revenant, pour ainsi dire, à intervalles réguliers, jette
„une sorte de monotonie sur un long discours et semble
„parfois fatiguer l'oreille." (Sophie Dupuis. *Traité de prononciation.* Introduction, p. xxxi. Paris 1836, in-8.)

L'auteur aurait dû au moins nommer ces peuples, et dire le jour où chacun d'eux a imaginé un accent, qu'il a appelé tonique, sans doute sans savoir pourquoi, misérable invention, bâton de caducité, pour marcher d'une manière monotone. Notre grammairien continue et fait naître

„l'accent tonique *le plus vrai* des beaux mouvements
„oratoires";

et il le fait accorder

„avec les airs du visage, les gestes toujours nobles,
„jamais outrés",

lesquels certes n'ont rien de commun avec l'accent tonique *grammatical.* L'auteur donne donc une origine conventionelle à l'accent tonique grammatical et s'égare ensuite dans l'accent oratoire. Enfin à la page XXXIV. le même grammairien dit que

„l'accent tonique (grammatical) n'est pas entièrement
„étranger à la langue française".

Quelle naïveté! Il en est une partie constitutive, et sans lui la langue française cesserait d'être elle-même.

seule qui doive nous occuper ici, c'est la nouvelle importance de l'accent. Puisque l'évidence étymologique et le sens métrique sont perdus, l'accent est devenu l'estampille, le coin par lequel la nouvelle nation marque et reconnaît ses mots: *c'est là qu'elle prent son plaisir.* La longueur des syllabes n'est plus pour elle qu'un accident du langage, un élément à l'usage du goût, et l'accent est devenu forcément le fondement du rhythme.

Mais, dira-t-on, pourquoi les nouveaux parlants ont-ils conservé aux mots un accent tonique? Selon le savant Guill. de Humboldt *), tout mot en soi doit avoir un accent tonique, et seulement un; avec deux accents, il se scinderait en deux totalités et formerait deux mots. En effet, tout vocable qui est un *mot* en soi, c'est-à-dire qui renferme une idée de substance, de qualité ou d'action, se distingue, par son importance, des petits mots de rapport tels que les conjonctions et les prépositions; et il a un accent tonique par le même principe logique qui en donnait un aux syllabes radicales dans les mots latins, et qui le refusait aux cas, aux désinences, particules de rapport. De plus le besoin naturel du rhythme, indépendamment de telle ou telle combinaison des notions, réclame impérieusement dans toute langue la présence d'un accent. La langue n'est pas seulement un instrument d'intellection, elle est aussi une musique.

---

*) Wilh. von Humboldt. *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*, p. 159.

Mais la première phase de la langue accomplie, le nombre des mots retenus et déformés du latin, joint à quelques restes du celte et de l'allemand, étant assez considérable pour suffire au mouvement de la pensée populaire, la langue latine elle-même s'éloignant et s'effaçant de plus en plus, et l'esprit de la nation se développant par le cours naturel des choses: cette langue d'accident et d'adoption commença à se faire une étymologie interne, conforme dans ses procédés à la marche et au progrès de la pensée dans la nation nouvelle. Cette opération se fit par l'apposition et l'affixion.

On put alors distinguer, dans les mots de dérivation interne, la racine et la particule françaises; mais il fallait que cette distinction fut maintenue dans le parler. L'accent tonique avait déjà un caractère et une fonction déterminées; il ne pouvait pas servir à ce nouvel usage. Mais la nature ne fait faute à aucun peuple dans la formation des langues: la nécessité introduisit un nouvel accent, moins sensible que le premier; c'est celui, qui dans cet ouvrage, recevra le nom d'accent *d'appui;* l'autre retiendra le nom d'accent *tonique.*

„et il *sommeille*, *mortel* et *mortelle*, *caduc* et *cadu-*
„*que*, un *froc* et il *croque* etc.; jamais un aveugle de
„naissance ne soupçonnerait qu'il y eût une orthographe
„différente pour ces dernières syllabes, dont la dési-
„nence est absolument la même." (D'Olivet. *Prosodie française*. §. II. p. 49.)

Il résulte de notre règle accentale, que les Français placent l'accent d'une manière fausse dans les langues étrangères, et réciproquement les étrangers en français. C'est à l'influence romane et à l'influence allemande, qu'il faut attribuer la manière vicieuse dont les Suisses et les Francomtois d'une part, et de l'autre les Lorrains et les Flamands accentuent les dissyllabes, plaçant toujours le ton sur la première syllabe, au lieu de le mettre sur la seconde.

Voilà donc le fait empiriquement constaté. Mais d'où vient cette loi étrange, particulière à la langue française, que nous devons placer l'accent tonique sur la dernière syllabe du mot? L'explication s'en trouve dans la formation même de la langue. Lorsque l'ignorance germaine eut totalement méconnu l'usage des cas latins, et que la rude prononciation des nouveaux habitants de la Gaule se plut, poussée par cette ignorance, à rejeter la syllabe désinentielle des mots latins, la dernière syllabe du mot français se trouva être celle qui avait l'accent en latin, et l'accent y resta avec son caractère d'acuité.

„*Natura*, *quasi modularetur hominum orationem*,
„dit Cicéron, *in omni verbo posuit acutam vocem*,
„*nec una plus*." (Orat. 18.)

Ainsi nous avons généralement conservé à l'accent *tonique*, non pas la même place rationelle, mais la

même place matérielle, si je puis m'exprimer ainsi, qu'il a eue dans le mot latin : ainsi, la*tín*, la*tí*ne, de la*tí*num, la*tí*na, ro*main* de ro*ma*nus, etc ; il arriva même que la contraction fit tomber les syllabes jusqu'à celle qui avait l'accent, quand ce n'était pas la pénultième : *dom*, *don*, de *do*minus, *hom*mes, *on*, de *ho*mines. Cet accent, qui n'était plus rationel, mais seulement harmonique, s'établissant par la force des choses sur l'immense majorité de nos syllabes finales, l'oreille en forma une analogie rigoureuse, un type forcé pour tous les mots de la langue, anciens et nouveaux. C'est ainsi que se sont déterminés en français le caractère et la place de l'accent tonique.

CHAPITRE IV.

Accent d'appui.

Ne perdons jamais de vue le fait historique, que le français n'est que la langue latine modifiée par des Germains. Le mot est latin, et tire de là son caractère logique, qui est la précision, et son caractère mélodique, qui est l'accent tonique aigu. Mais si les mots, éléments de notre langue, sont latins, les combinaisons de ces éléments sont germaines; celle dont nous avons à nous occuper ici est l'étymologie interne, ou formation des familles par les procédés populaires français.

On distingue dans notre langue deux procédés de formation des mots: la dérivation proprement dite et la composition.

La dérivation se forme au moyen d'une affixe inséparable, qui s'ajoute soit au commencement, soit à la fin du mot. Ainsi de lever on a fait *é*lever, de dur, dure, dure*té* etc. L'affixe inséparable est celle qui n'a plus dans la langue d'existence indépendante.

La composition consiste à réunir d'une manière *intime*, pour en former une seule et même dénomination, deux vocables qui ont dans la langue une

existence indépendante et propre, ainsi de *contre* et *partie* on a fait *contrepartie*, de *tirer* et *bouchon* on a fait *tirebouchon*, de *plat* et *fond*, *plafond*, etc.

Dans la langue allemande l'accent grammatical consiste en une pression forte et grave sur la syllabe à laquelle on donne le plus d'importance. La fonction logique naturelle de cet accent est de faire ressortir l'existence du radical. Tels sont aussi en français le caractère et la fonction de l'accent étymologique. Il ne faudrait cependant pas trop presser les conséquences, car l'origine latine n'a pas permis au principe germanique de se développer en toute liberté. Nous allons essayer d'exposer avec exactitude et logique le fait, tel qu'il se produit dans la langue française.

Cet accent étymologique, que nous nommerons *accent d'appui*, consiste en une prononciation plus *ferme* de la syllabe, capable de devenir modulée dans les mouvements oratoires; il porte autant sur la première consonne ou groupe de consonnes que sur la voyelle même. Sa modulation, dans la haute prononciation, diffère alors de celle de l'accent tonique, en ce que celui-ci a le ton aigu, et qu'il est grave dans l'accent d'appui. Les habitants de l'ancienne province de Bourgogne ont une prolation assez forte et vive, mais plus grave et plus lente que celle des Parisiens; ils modulent à la fois l'accent tonique et l'accent d'appui, et leur parler en reçoit une grande sonorité. Tout concourt à prouver que *le français central* s'est formé par la fusion des an-

ciens dialectes de langue d'oil et l'assimilation de leurs propriétés et vertus. Le grammairien moderne doit les étudier, pour apprendre à expliquer et à maintenir les propriétés harmoniques et logiques du français littéraire.

Dans les mots formés par dérivation, l'accent d'appui se place sur le radical, lorsque le mot commençant par une affixe est employé d'une manière absolue:

„Con*ten*tez-vous de peu. — Ré*pon*dez-vous de lui? — „La con*ver*sation est souvent languissante. — Oc*cu*per „son esprit. — *épui*ser un sujet."

L'accent d'appui se place toujours sur la première syllabe commençante par une consonne (nous rangeons l'aspiration parmi les consonnes), 1) lorsque la première syllabe, étant une consonne, appartient au radical *lan*guir, *tu*er, *tâ*ter, *tâ*tonner, etc.; 2) lorsque la voyelle qui forme la première syllabe doit son origine à l'euphonie, et ainsi n'appartient ni au radical ni à la classe des affixes, tel qu'est l'*é* dans *épaule*, *étude*, etc. — Les mots qui commencent par une voyelle appartenante au radical, ne comportent pas l'accent d'appui: *opérer*, *opération*, *ouvrage*, *éternel*, *éternité*, etc. Cependant si le mouvement de prolation exigeait une prononciation forte du mot, l'euphonie appellerait un accent d'appui sur la première syllabe commençante par une consonne. En général ce dernier procédé est celui que suivent dans tous les mots les personnes qui n'ont *pas le sentiment* ou la connaissance réfléchie des *radicaux*, et c'est celui qu'il faut indiquer provisoi-

rement aux personnes que l'on veut mettre dans le juste mouvement de la prolation française. Mais ni le grammairien ni l'homme lettré ne doivent en demeurer là: pour cultiver et développer une langue dérivée, il faut autant que ses formes constitutives le comportent, lui rendre les vertus et les procédés des langues originales: plus nous saurons distinguer les affixes des radicaux, plus nous retrouverons le sens synthétique; et plus nous enrichirons les analogies de la langue, plus nous aurons d'éléments et de ressources pour augmenter les familles; à cet égard la connaissance de l'étymologie latine est d'un puissant secours pour le grammairien français, qui doit contrôler l'usage, et en censurer les abus, mais sans tyrannie.

Dans les mots composés, l'accent d'appui se place comme dans les mots simples; c'est en géneral sur la première syllabe qui commence par une consonne.

CHAPITRE V.

Position. Mouvement relatif des accents.

Nous avons vu que l'accent d'appui consiste à presser de la voix sur le commencement du mot, et qu'elle en relève la fin par l'accent tonique. Par ce mouvement de baisse et de hausse la voix est toujours poussée en avant, et cela donne à la prolation française quelquechose d'élastique et d'accéléré; il en résulte que toute syllabe qui termine une phrase, si elle n'a pas le *e (eu)* faible pour voyelle constituante, doit être affectée de l'accent tonique. Il y a en général une similitude entre l'accentuation du mot isolé et la distribution des accents dans la phrase, et il ne peut pas en être autrement, parceque toutes deux tiennent au principe prolatoire inhérent à la langue.

Trois principes influent sur l'accentuation: la valeur logique du signe, la construction, et le mouvement dialectique.

Un pronom qui devient adjectif, prent l'accent tonique:

„notre ami est aussi le *vôtre*. — C'est le *mien* que „*vous* prenez."

Il est alors précédé de l'article. Tout, devenant sub-

stantif, entre dans les conditions d'accentuation du substantif, et il en est de même pour tous les autres mots de ce genre. Les pronoms personels *moi, toi, soi,* ont l'accent; *nous, vous,* devenant régimes, ou mots d'apostrophe, prennent aussi l'accent tonique. Il en est de même de *qui*, lorsqu'il est séparé par deux phrases de son sujet et de son verbe:

„Flambeau, dont la clarté féconde
Fait vivre et mouvoir tous les corps,
Qui, sans épuiser les trésors,
Ne cesses d'enrichir le monde, etc."

GODEAU.

Toutes les fois que le verbe est suivi immédiatement du pronom personel, comme cela a lieu dans les phrases impératives et dans les phrases interrogatives, il perd son accent tonique, qui se reporte alors sur ce pronom; en général, on fait ressortir le sujet en le plaçant après le verbe, et l'importance qu'on lui donne par là, appelle l'accent tonique.

„Donnez-*moi* ce verre. — Les a-t-*il* emportés? — Em-„portez-*les*."

Je, me, te, se, le, ce, ayant l'*e (eu)* faible pour syllabe constitutive, ne peuvent jamais, dans la prononciation soutenue, prendre l'accent tonique; ils deviennent alors enclitiques, et l'accent se place sur la voyelle qui les précède:

„I*rai*-je voir mon père? — Venez, *dis*-je. — Qu'*est*-ce?"

Les particules suffixes, *ça, ci, là* sont toujours affectées de l'accent tonique:

„Viens-*ça*, lui dis-je. — Celui-*là*. — Cet objet-*ci*." —

Les particules négatives *pas* et *point*, placées à la suite du verbe, ont toujours l'accent tonique.

„Je ne veux *pas* qu'il vienne."

Si le verbe est suivi à la fois du pronom et de la négation, le pronom perd l'accent, et le verbe le reprent:

„Ne vien*drez*-vous *pas?*"

Selon que le sens change, l'accent tonique se place sur l'auxiliaire ou sur le participe:

„Ma soeur, que j'*ai* vu *pein*dre"

signifie qu'elle était peinte; dans ce cas la liaison est intime entre *vu* et *peindre*, Au contraire

„Ma soeur que j'ai *vue peindre*"

signifie qu'elle peignait, et il s'opère une légère suspension entre *vue* et *peindre*. C'est ce qui explique et justifie la facture du vers suivant, qu'un grammairien a blâmée:

„A l'instant que j'aur*ai* vu venger son trépas."

ROTROU.

Si *trépas* était le sujet de *venger*, l'accent tonique passerait de *j'aurai* sur *vu* et alors le vers serait faux; mais tel qu'il est, la justesse du rhythme en est incontestable.

La phrase française doit toujours se terminer par un accent tonique; il en résulte que la syllabe ultième de la phrase absorbe forcément celui de toute syllabe tonique qui le précèderait:

„L'a-t-il *vu?*" —

L'accent, qui est sur *il* par position grammaticale, se déplace par position phraséurgique. Partout l'euphonie, principe formateur de notre langue, maintient *son empire*. Corneille corrigea par la suite ce vers *qui se trouve* dans la première édition d'Horace:

„Je

„Je suis romaine, hélas! puisque mon *époux l'est.*"
ce qui se prononce comme *époulèt* en un seul mot.

La suspension, ajoutant l'accent oratoire à l'accent phrasal, car elle forme une fin momentanée de la phrase, s'appuie nécessairement sur un accent tonique, et ne peut par conséquent être établie sur un mot qui ne reçoit jamais l'accent, par exemple sur *te* ou *le*. Le second des deux vers suivants est donc vicieux:

„Je devrais sur l'autel, où ta main sacrifie,
Te ... Mais du prix qu'on m'offre il faut me contenter."
RACINE. *Athalie* V. 5.

L'Ellipse implique suspension, et la voix fait comme un point d'orgue sur le mot qui précède immédiatement la phrase ellipsée:

„Les pauvres se croyaient — obligés de chercher =
„et les *ri*ches — obligés de souffrir un pareil remède."
MONTESQUIEU. *Esprit des Lois.* V. 5.

„L'effet montra soudain ce con*seil* — salutaire."
CORNEILLE. *Rodogune.* I. 1.

„Quel voeux puis-je former, et quel bon*heur* — attendre?"
ID. *Horace.* II. 1.

„L'issue en est douteuse, et le pé*ril* — certain."
Ib. I. 1.

„Lui céder, c'est ta gloire, et le *vain*cre — ta honte."
Ib.

L'interrogation mettant dans l'idée une certaine suspension, puisque une demande fait attendre une réponse, renforce encore l'accent tonique.

Toutes les incidences dans une phrase y produisent des espèces de suspensions, qui renforcent toujours l'accent tonique du mot devant lequel la *suspension s'opère*:

„J'ai *vu*, dit-*il*, un chou plus grand qu'une maison.
Et *moi*, dit l'*au*tre, un pot aussi grand qu'une église."
LA FONTAINE. *Fables*. IX. 1.

En général tout monosyllabe qui en suit immédiatement un autre auquel il est intimement uni par le sens, tend à absorber son accent tonique:

„C'est *lui*, dit l'*au*tre. — L'homme *pau*vre est humble.
„— Le pauvre *ho*mme est sot. — Il chante bien *fort*
„aujourdhui. — Il chante fort *bien* aujourdhui."

Il doit en être ainsi; sans cela, le français ayant tant de monosyllabes accentués, il se trouverait à tout instant que deux syllabes accentuées se suivraient immédiatement, sans l'intervalle même d'une pause, ce qui serait contraire au principe général du rhythme.

Il en est de même pour l'accent d'appui, mais c'est le premier mot qui l'assume:

„L'air est *si* parfumé! La lumière est *si* pure!"
LAMARTINE. *L'automne*.

Le mot, qui perd ainsi son accent tonique par absorption, prent en revanche l'accent d'appui:

„Le *pau*vre homme est sot. — Il chante *bien* fort. —
„Il chante *fort* bien."

Par la même cause les prépositions et les adverbes monosyllabiques, qui précèdent leur adjectif ou leur verbe, prennent l'accent d'appui et non l'accent tonique:

„Mon habit est *tout* blanc. — *Sans* vous l'on ne peut
„rien."

C'est en vertu du même principe logique et accental que dans nos mots composés l'accent d'appui se met sur la première partie, et l'accent tonique sur la fin.

Les transpositions et les inversions, séparant souvent le substantif de son attribut, l'auxiliaire de son participe, etc. renforcent l'accent tonique par ces éloignements et ces suspensions:

„Maître corbeau, sur un *arbre perché*,
Tenait en son bec un fromage."
LA FONTAINE. *Fables*. I. 2.

„Deux mulets cheminaient, l'*un* d'*avoine chargé*,
L'autre portant l'argent de la gabelle."
Ib. I. 4.

On est obligé de détacher par l'accent ces mots soulignés, par conséquent, de peser sur chacun d'eux, et d'en renforcer ainsi l'accent tonique. Ces constructions sont non seulement favorables à l'accent, mais beaucoup encore à l'effet pittoresque. En général, les intentions oratoires renforcent, dans toutes les langues du monde, l'accent grammatical des mots sur lesquels elles portent.

Les conjonctions peuvent être affectées de l'accent tonique lorsqu'elles ne lient plus deux mots, mais deux phrases.

L'antithèse, qui joue un si grand rôle dans le développement de la langue française, contribue puissamment à renforcer l'accent, soit d'appui, soit tonique, et souvent même l'amène. C'est ainsi que l'*un* et l'*autre* sont en opposition et fortement accentués dans les exemples précités:

„Deux mulets cheminaient, l'*un* d'avoine chargé,
L'*autre* portant l'argent de la gabelle."
LA FONTAINE.

„Tous deux, vous paierez l'amende:
Car *toi*, loup, tu te plains, quoiqu'on ne t'ait rien pris,
Et *toi*, renard, as pris ce que l'on te demande."

ID.

„On est heureux ailleurs, *ici* — dans la souffrance."

Les mots qui n'ont pas l'accent d'appui sur la préfixe, l'y placent dans les phrases antithétiques:

„Il ne faut pas le soulever, mais l'*en*lever. — Ce n'est „pas un discours, c'est une *con*versation. — Ne jouez „pas, *a*prenez."

Ainsi l'*accent d'appui* a essentiellement rapport à la situation logique de l'idée: absolument il est affecté au radical, dont il montre et maintient l'importance; accidentellement il se transporte sur le mot et la préfixe, dont la valeur secondaire reçoit une importance locale et momentanée: *L'accent tonique* a rapport plutôt à l'ensemble de l'idée, au sentiment, à la mélodie, et est affecté aux finales et désinences.

Le rapport métaphysique des idées aux sons est fin, subtil, infiniment variable et nuancé; il existe néanmoins, on peut l'apercevoir, et il faut le rechercher.

LIVRE II.

DU RHYTHME.

CHAPITRE I.

Du rhythme absolu.

Rhythme a signifié primitivement *proportion du mouvement*, et c'est en effet la vraie notion du rhythme. L'égalité entre les moments d'un mouvement continu ou leur progression réglée est donc ce qui constitue le rhythme absolu.

Le *Moment* est une unité de tems divisée en un certain nombre d'*instants*; c'est un groupe d'instants. Mais quand un grand nombre d'instants se succèdent, comment y marquer ou y reconnaître des groupes? L'Instant est un coup, soit des membres, soit de la voix: si dans des intervalles égaux un coup est toujours donné plus fort que les autres, il est clair qu'on établit des moments dans la succession continue des instants; on divise le mouvement en tranches égales, si l'on peut s'exprimer ainsi.

Le Moment constitue la mesure musicale ou Ronde; les instants sont représentés par les blanches, les noires et les croches. Chaque mesure est marquée par un tems fort; on appelle Cadence l'*expression de ces* tems forts.

„Tous deux, vous paierez l'amende:
Car *toi*, loup, tu te plains, quoiqu'on ne t'ait rien pris,
Et *toi*, renard, as pris ce que l'on te demande."

ID.

„On est heureux ailleurs, *ici* — dans la souffrance."

Les mots qui n'ont pas l'accent d'appui sur la préfixe, l'y placent dans les phrases antithétiques:

„Il ne faut pas le soulever, mais l'*en*lever. — Ce n'est „pas un discours, c'est une *con*versation. — Ne jouez „pas, *a*pprenez."

Ainsi l'*accent d'appui* a essentiellement rapport à la situation logique de l'idée: absolument il est affecté au radical, dont il montre et maintient l'importance; accidentellement il se transporte sur le mot et la préfixe, dont la valeur secondaire reçoit une importance locale et momentanée: L'*accent tonique* a rapport plutôt à l'ensemble de l'idée, au sentiment, à la mélodie, et est affecté aux finales et désinences.

Le rapport métaphysique des idées aux sons est fin, subtil, infiniment variable et nuancé; il existe néanmoins, on peut l'apercevoir, et il faut le rechercher.

LIVRE II.

DU RHYTHME.

CHAPITRE I.

Du rhythme absolu.

Rhythme a signifié primitivement *proportion du mouvement*, et c'est en effet la vraie notion du rhythme. L'égalité entre les moments d'un mouvement continu ou leur progression réglée est donc ce qui constitue le rhythme absolu.

Le *Moment* est une unité de tems divisée en un certain nombre d'*instants*; c'est un groupe d'instants. Mais quand un grand nombre d'instants se succèdent, comment y marquer ou y reconnaître des groupes? L'Instant est un coup, soit des membres, soit de la voix: si dans des intervalles égaux un coup est toujours donné plus fort que les autres, il est clair qu'on établit des moments dans la succession continue des instants; on divise le mouvement en tranches égales, si l'on peut s'exprimer ainsi.

Le Moment constitue la mesure musicale ou Ronde; les instants sont représentés par les blanches, les noires et les croches. Chaque mesure est marquée par un tems fort; on appelle *Cadence* l'expression de ces tems forts.

Dans le discours, les moments sont appelés *Pieds;* les instants sont les syllabes, et le tems fort est, soit une syllabe longue, soit une syllabe accentuée. Il suit de cette définition du rhythme que deux tems forts, ou en français deux accents toniques, ne peuvent pas se suivre immédiatement, c'est-à-dire sans l'entrexistence d'une syllabe atonique ou d'une pause; car autrement le rhythme est détruit.

Un mouvement qui se règle devient plus facile et plus puissant; de là le plaisir que l'homme éprouve à soumettre aux lois du rhythme le mouvement de sa vie, soit dans l'agitation des membres, soit dans l'émission de la voix. En général, tout mouvement durable dans la nature tend à la périodicité, par conséquent au rhythme: mouvement des éléments, mouvement de la vie, mouvement des mondes. Des mouvements brusques et irréguliers semblent plutôt provenir d'un dérangement de la vie qu'être sa progression naturelle et parfaite; de là déplaisir et fatigue. Au contraire le rhythme produit une facilitation de la vie; et ayant en soi l'unité organique par la liaison et la proportion entre le tout et les parties, il a aussi en lui la cause du plaisir et le principe du beau: par conséquent, il est la forme propre et parfaite des mouvements poétiques.

„Le rhythme régulier de la versification, dit Mme. DE „STAËL, donne une sorte de plaisir auquel la prose ne „peut atteindre; c'est une sensation physique qui dispose „à l'attendrissement ou à l'enthousiasme." (*De la Littérature*, 1e partie ch. 20.)

Cette observation confirme notre explication.

CHAPITRE II.

Des combinaisons rhythmiques.

Le rhythme repose sur la relation proportionelle des tems forts aux instants. Chez les Grecs cette relation était, comme en musique, fondée sur une division exacte de la durée; chez nous la relation s'établit entre le nombre des syllabes et celui des accents. Il y a de cela deux raisons: c'est dabord que nous sommes moins profondément sensibles à la quantité que les anciens Grecs, par suite de la formation différente de notre langue; secondement par la relation plus faible de la syllabe longue à la syllabe brève, ainsi que je l'ai prouvé ailleurs *), et par l'existence d'un grand nombre de syllabes moyennes: ce qui fait que deux vers français équisyllabiques sont aussi en général *équitemporaux* ou isochrones.

Dans les langues d'une harmonie aussi compliquée que la nôtre, on est lontems avant de démêler et surtout de savoir analyser les principes du rhythme.

Le premier moyen que nos aïeux trouvèrent pour produire un effet de périodicité dans le mouvement

*) *Essai sur l'analyse physique des langues*, chap. VII. p. 28.

verbal fut la *rime*, qui donnait en outre le plaisir plus ou moins grossier de la consonance. Il en résulta l'habitude de faire des verts courts, car autrement l'effet de la rime eût été fort affaibli.

Cependant la brièveté, la *courtesse* de ces vers ne pouvait pas suffire aux besoins d'expression d'un sentiment poétique grave et fort; on forma des mètres plus longs, auxquels on conserva la rime; mais pour subvenir à l'atténuation de l'effet de la rime, produit par une distance plus forte, on introduisit l'hémistiche. Ces deux seules règles ont été jusqu'ici imposées aux poètes.

Mais ces deux moyens rhythmiques, sensibles à la vérité, mais grossiers et incomplets, ne pouvaient pas satisfaire l'oreille des poètes d'une langue cultivée et fixée; ils saisirent d'une manière inconsciencieuse les effets de l'accent, et ils ont en cela agi conformément à la constitution et à la rigueur de la langue.

Ce sont leurs procédés que nous avons cherché à analyser. Désormais le rhythme se fondera pour nous sur le rapport proportionel des accents aux syllabes, et la rime ainsi que l'hémistiche n'apparaissent plus qu'en sousordre dans les règles versificatives.

Toute progression d'une grandeur divisible est fondée sur 2, sur 3, ou sur un nombre dérivant de 2 ou de 3, ou sur un nombre composé de 2 et de 3. Les multiples de 2 forment les nombres *pairs;* les multiples de 3, et les composés de 2 et de 3 forment les nombres *impairs;* enfin les combinaisons rhythmiques, fondées sur un élément pair et un élément impair, forment des rhythmes pair-impairs ou mixtes.

„Soulèv | e en*fin* | ton *front* | cicatrisé."

BÉRANGER. *Les Enfants de la France.*

Le pied de trois syllabes peut avoir deux accents toniques; l'un placé sur la première syllabe, l'autre sur la dernière. Cela constitue deux espèces de pieds ternaires ou trisyllabiques, l'un à un accent, l'autre avec deux.

„Tu *souffres*; | l'on me *dit* | que je *peux* | te gué*rir*."

A. CHÉNIER.

„L'*un* vieil*lard* | l'*au*tre en*fant* | non pas des plus petits."

LA FONTAINE.

Le pied de quatre syllabes est un dérivé du pied binaire. Il doit avoir deux accents, dont le premier peut être accent d'appui.

„*Rare* et fa*meux* | esprit, dont la fertile veine..."

BOILEAU.

„Soulève enfin | ton front | *ci*catri*sé*."

BÉRANGER.

Tout pied de quatre syllabes uniaccental appartient à la prose.

On rencontre aussi dans les poètes des pieds de cinq syllabes, mais ils sont languissants, parceque c'est trop que trois syllabes de suite sans accent:

„*Et*, dans les fo*rêts* | prochaines
Frissonnent tous les grands chênes."

V. HUGO. *Les Djinns.*

On est alors porté à accentuer *dans* au lieu de *et*, ce qui est contraire à la raison, *dans* étant ici employé sans antithèse.

„*Mais, las!* | j'*ai* pour ma pa*trie*
Fait trop de voeux superflus."

BÉRANGER. *Plus de Politique.*

Le premier de ces deux vers a l'inconvénient de

finissent par un accent; les seconds finissent en *e* muet ou *eu* faible, lequel doit toujours être précédé d'une consonne et suivi d'une autre, qui le fassent devenir une vraie syllabe; en conséquence l'*e* final de ru*e* et autres désinences semblables ne peut jamais compter pour une syllabe. Cette finale féminine ne peut compter comme partie du pied suivant, à moins qu'elle ne soit absorbée par la voyelle initiale du mot qu'elle précède: en effet, dans le premier cas elle est une enclitique de la syllabe qui la précède, et non une proclitique de celle qui suit; mais elle est, dans le dernier cas, comme si elle n'existait pas. Le mètre suivant ne saurait donc être coupé ainsi:

„Il remuait | à *pei* | ne son bâton | d'ébène."

mais le suivant vers de Chénier est juste, coupé ainsi:

„Il remuait | à *pein* | e une lèvre glacée."

en effet l'*e* qui termine pein*e* est absorbé par l'*u* d'*u*ne qui suit. Voici des vers qui renferment des pieds de l'une et l'autre sorte:

„A*mi*, | de*puis* | trois *jours* | tu n'*es* | d'au*cu*ne *fê*te,
Dit-*e*lle; | que fais-*tu?* | Pour*quoi* | veux-*tu* | mou*rir?*
Tu *sou*ffres; | l'on me *dit* | que je *peux* | te gué*rir*.

A. Chénier. *Le Malade.*

Proprement il n'y a des pieds que de deux et de trois syllabes, puisque deux et trois sont les deux seuls nombres que l'on ne peut diviser que par l'unité, et qu'une seule syllabe ne peut former un pied. Les pieds de plus de trois syllabes sont donc complexes et dérivés.

Le pied de deux syllabes ou binaire ne peut avoir *qu'un* accent.

„Soulèv | e en*fin* | ton *front* | cicatrisé."
BÉRANGER. *Les Enfants de la France.*

Le pied de trois syllabes peut avoir deux accents toniques; l'un placé sur la première syllabe, l'autre sur la dernière. Cela constitue deux espèces de pieds ternaires ou trisyllabiques, l'un à un accent, l'autre avec deux.

„Tu *sou*ffres; | l'on me *dit* | que je *peux* | te gué*rir*."
A. CHÉNIER.

„L'*un* vie*illard* | l'*au*tre en*fant* | non pas des plus petits."
LA FONTAINE.

Le pied de quatre syllabes est un dérivé du pied binaire. Il doit avoir deux accents, dont le premier peut être accent d'appui.

„*Rare* et *fameux* | esprit, dont la fertile veine..."
BOILEAU.

„Soulève enfin | ton front | *ci*catri*sé*."
BÉRANGER.

Tout pied de quatre syllabes uniaccental appartient à la prose.

On rencontre aussi dans les poètes des pieds de cinq syllabes, mais ils sont languissants, parceque c'est trop que trois syllabes de suite sans accent:

„*Et*, dans les fo*rêts* | prochaines
Frissonnent tous les grands chênes."
V. HUGO. *Les Djinns.*

On est alors porté à accentuer *dans* au lieu de *et*, ce qui est contraire à la raison, *dans* étant ici employé sans antithèse.

„*Mais, las!* | j'*oi* pour ma pa*trie*
Fait trop de voeux superflus."
BÉRANGER. *Plus de Politique.*

Le premier de ces deux vers a l'inconvénient de

placer deux accents sur un pied dissyllabique, et ensuite de ne donner que deux accents à cinq syllabes consécutives, en les mettant aux deux bouts, ce qui force d'en faire un seul et même pied, que la versification sévère ne peut admettre.

Si le pied de cinq syllabes doit être généralement rejeté, à plus forte raison celui de six syllabes.

„*Mais* je ne me crois *pas* | si chéri du Parnasse."
LA FONTAINE. *Fables*. II. 1.

„Je ne me souviens *plus* | des leçons de Neptune."
RACINE. *Phèdre*.

„*Non*, je ne le crois *point;* | ce peuple fier et sage
Te paya de son sang et soutiendra tes droits."
VOLTAIRE. *Le lac de Genève*.

„Je ne te suspends *pas;* | que le courroux céleste..."
LAMARTINE. *Sapho*.

Tout pied de cinq ou de six syllabes appartient à la prose.

Si le rhythme absolu se traduisait dans le langage verbal avec la même exactitude que dans la musique, les tems forts seraient toujours placés à une égale distance les uns des autres. Mais il n'en est pas ainsi; nous ne sommes pas maîtres des syllabes comme le musicien l'est de ses notes: nous sommes forcés d'accepter tout faits ces groupes de syllabes qui s'appellent *mots*, et c'est dans leur succession réglée et symétrique que nous produisons les effets rhythmiques.

CHAPITRE IV.

Des Mètres, ou de la Prose et de Vers.

La phrase mélodique simple est une suite ininterrompue de groupes syllabiques, dont l'ensemble produit une sensation agréable; elle recevra ici le nom de *mètre:* elle est à l'oreille ce que la proposition logique est à l'esprit.

Une succession de mètres, concourant à un même mouvement rhythmique, sera nommée un *métrème;* le métrème est à l'oreille ce que la période logique est à l'esprit.

Les mètres, ainsi que les métrèmes, sont de différentes longueurs. Lorsque les mètres se suivent en toute liberté, sans placement fixe ni retour périodique d'une syllabe forte, c'est-à-dire des accents dans certaines langues et des syllabes longues dans d'autres, le discours formé par eux s'appelle *prose.* Si ces phrases mélodiques sont rhythmiques dans toute la rigueur du terme, elles reçoivent le nom de *vers.*

Je ne connais pas de raison absolue pour borner la longueur des mètres: mais la voix et l'oreille se fatiguent de mètres qui ont plus de 16 syllabes; à *plus forte raison*, s'il s'agit d'un vers ou mètre ré-

glé. On peut remarquer que 16 est un nombre symétrique, au point de vue rhythmique : en effet le plus long pied est celui de 4 syllabes, comme c'est aussi le chiffre du vers le plus court; et 16 est 4 élevé à sa première puissance, c'est-à-dire multiplié par lui-même.

Les versifications rhythmées par l'accent ne s'accommodent peutêtre pas aussi bien des longs vers que les langues quantitaires. En effet, plus le mètre est court, plus l'accent a de vivacité, et par conséquent d'effet L'ornement de la rime, ainsi que nous l'avons remarqué, contribue encore à la courtesse des vers.

Huit syllabes, c'est à-peu-près tout ce que nous pouvons prononcer sans reprendre haleine. C'est sans doute pour cela que nous n'avons pas de mot qui ait plus de 8 syllabes : *inconstitutionalité*. Tout vers de plus de huit syllabes renferme donc nécessairement une pause. Comme en français la finalité phrasde renforce l'accent tonique, une pause coïncide toujours avec un accent. La combinaison fréquente de ces pauses avec un accent interne fixe, divise le vers en parties que l'on nomme *hémistiches*.

LIVRE III.

DES VERS FRANÇAIS.

CHAPITRE I.

Mètre à un accent. Réfutation.

Un tems fort supposant un tems faible, on ne peut pas supposer un pied, et à plus forte raison un vers de moins de 2 syllabes. Cependant nos anciens auteurs affirmant toujours que c'est la consonance ou rime qui constitue le vers, on tenta de faire des vers de 1 syllabe; j'en vais rapporter un, seulement pour le ridicule.

„De
Ce
Lieu
Dieu
Sort,
Mort.
Sort
Fort
Dur,
Mais
Très
Sur."

Mais la loi d'enclitisme unit les syllabes inaccentués à celles qui ont un accent; de sorte que

ces prétendus vers monosyllabiques doivent au moins se lire ainsi:

„De ce lieu
Dieu
Sort
Mort.
Sort
Fort dur
Mais
Très-sûr."

Est-ce là un rhythme? C'est une torture de la langue et de l'oreille. C'est plutôt un vers de douze syllabes, qui doit se *pédier* ainsi:

„De ce *lieu* | *Dieu* sort *mort:* | *sort* fort *dur*, | *mais* très-*sûr*."

Mais ce vers de douze syllabes aurait 7 accents; comme cela serait saccadé! quelle dureté! Plutôt encore en faire deux vers de 6 syllabes:

„De ce lieu Dieu sort mort:
Sort fort dur, mais très-sûr."

De quelque manière qu'on s'y prenne, c'est quelquechose de faux.

Mais entre des mètres à plusieurs accents on peut suspendre le mètre uniaccental: en effet, une fin de vers étant une fin de phrase mélodique, elle est nécessairement suivie d'une pause, qui équivaut à une syllabe atonique. Il faut de plus avoir soin que le vers qui suit le mètre à un seul accent, ne commence pas par une syllabe tonique.

„Mettez-vous bien cela
Là
Jeunes filettes.

Songez que tout amant
Ment
Dans ses fleurettes."
PANARD.

Bisyllabe ou mètre de deux syllabes.

„Murs, ville
Et port,
Asile
De mort;
Mer grise
Où brise
La brise:
Tout dort."
V. HUGO. *Les Djinns.*

C'est également une illusion de prendre cela pour des vers de deux syllabes; il faut lire ainsi:

„Murs, ville et port,
Asile de mort,
Mer grise où brise
La brise; tout dort.

Trisyllabe ou mètre de trois syllabes.

„Ce bruit *va*gue
Qui s'en*dort*
C'est la *va*gue
Sur le *bord;*
C'est la *plain*te
Presque *éteint*e
D'une *sain*te,
Pour un *mort.*"
V. HUGO *Les Djinns.*

Lisez ainsi, daprès le vrai rhythme:

„Ce bruit vague qui s'endort,
C'est la vague sur le bord;

C'est la plainte presque éteinte
D'une sainte, pour un mort."

Les mètres de une, de deux et de trois syllabes, ne peuvent pas renfermer une symétrie accentale, car pour une symétrie il faut au moins deux termes; ils ne sont donc pas vers en eux-mêmes. De plus leur extrême courtesse les rendant très-saccadés, ils fatiguent promtement, et ainsi ne pourraient être d'usage que dans la poésie strophique.

CHAPITRE II.

VERS.

Tétrasyllabe, ou vers de quatre syllabes.

Une succession régulière de mètres tétrasyllabiques à un accent formerait certainement un discours rhythmique, mais ces mètres ne seraient pas encore des vers, parcequ'ils ne renfermeraient pas, chacun en soi, une symétrie accentale. Ainsi pour rendre vers un mètre de 4 syllabes, il faut qu'il contienne deux accents; il n'en comporte pas davantage, car si par exemple il en avait trois, l'un des trois tems forts n'aurait pas son tems faible, et l'effet rhythmique serait tronqué. De même, il ne peut en avoir moins, car si par exemple un vers avait 2 accents et l'autre 1, outre que la régularité du rhythme serait détruite, ces deux vers se relieraient en un vers de 8 syllabes, qui est triaccental par sa nature. Il faut tendre à faire trancher ensemble les petits vers et les grands vers, avec autant de soin que l'on sépare les vers de la prose. Cette séparation n'est possible que par le placement sévère des accents.

Le rhythme est complètement faux dans les vers suivants de Parny:

„*Oui*, pour ja*mais*
Cha*ssons* l'*ima*ge
De la vo*la*ge
Que j'ado*rais*
. . . . .
De sa beau*té*
Qui *vient* d'*éclo*re
Son *coeur* encore
Est *trop* flatté."

Poésies érotiques. L. II.

„De la volage que j'adorais"

est de la prose, car cette phrase octosyllabique ne renferme que deux accents toniques, et pour en faire un vers il y faudrait trois accents, quatre pour en faire deux.

„De sa beau*té* qui *vient* d'*éclore*"

forme, et par la liaison des paroles et par le rhythme, un vers de 8 syllabes.

Le rhythme est plus exact dans les tétrasyllabes suivants:

„La *voix* plus *hau*te
*Sem*ble un grè*lot*...
D'un *nain* qui *saute*
C'est le ga*lop*.
Il *fuit*, s'é*lan*ce,
Puis, en ca*den*ce,
Sur un *pied*, *dan*se
Au *bout* d'un *flot*."

V. Hugo. *Les Djinns*.

CHAPITRE III.

Pentasyllabes, ou vers de cinq syllabes.

Deux Pieds.

„Sa *voix* redou*ta*ble
*Trou*ble les en*fers;*
Un *bruit* formi*da*ble
*Gron*de dans les *airs;*
Un voile effroyable
Couvre l'univers;
La terre tremblante
Frémit de terreur;
L'onde turbulente
Mugit de fureur;
La lune sanglante
Recule d'horreur."

J.-B. Rousseau. *Circé.*

Voyez sur ce rhythme la charmante idylle allégorique de Madame Deshoulières:

„Dans ces prés fleuris
Qu'arrose la Seine, etc."

et la jolie petite ode de M. Victor Hugo, dans les Feuilles d'Automne:

„Dans l'alcôve sombre,
Près d'un humble autel, etc."

CHAPITRE IV.

Exasyllabe, ou vers de six syllabes.

Règle: Deux ou trois accents; plus fréquemment trois, parceque le caractère de ce rhythme étant la vivacité et la légèreté, les accents y doivent être rapprochés.

„*Bons* porte*clefs* | que j'*aime*,
Geô*liers* | *pleins* de gaîté,
Par *vous*, | au *Louvre* *même*
Que ce *voeu* | soit porté!"

BÉRANGER. *La Liberté.*

„D'un en*fant* | qui vous *pleu*re
Ecou*tez* | les a*dieux*;
Fo*rêts:* | *fraîche* | de*meuré*,
Champs do*rés* | *murs* heu*reux*,
Murs qui sa*vez* | l'his*toire*
Des *rêves* | de mon *coeur*,
De mes *son*ges | de *gloire*
Et d'un *jour* | de bon*heur*."

J. A. *Souvenirs de Jeunesse.*

Il faut observer que le quatrième vers:

„*Champs* do*rés*, | *murs* heu*reux*"

est à la fois trop long et trop saccadé pour les autres; et en effet il a quatre accents, ce qui est *une proportion* trop forte pour six syllabes. Enfin *le septième* vers:

„De mes *son*ges | de *gloi*re"

renferme un pied de quatre syllabes qui n'a qu'un accent; cela rend ce pied si faible qu'il semble n'avoir que trois syllabes, et le vers devient ainsi imparisyllabique aux autres.

Nos poètes ne donnent en général à ce vers que deux accents toniques; mais sa marche en devient traînante, et il retombe dans la facture de l'alexandrin, qui a douze syllabes et quatre accents toniques.

„A d'ai*ma*bles com*pa*gnes,
Une *jeu*ne beau*té*
Di*sait:* dans nos cam*pa*gnes
*Règ*ne l'huma*nité.*"

BÉRANGER. *L'Exilé.*

Au contraire, comme nous venons de le voir, plus de trois accents toniques rendent l'exasyllabe saccadé et dur, ou le résolvent en deux mètres de trois syllabes:

„L'*oeil* de *loin* | *suit* leur *foule.*"

V. HUGO. *Le Feu du ciel.*

placer deux accents sur un pied dissyllabique, et ensuite de ne donner que deux accents à cinq syllabes consécutives, en les mettant aux deux bouts, ce qui force d'en faire un seul et même pied, que la versification sévère ne peut admettre.

Si le pied de cinq syllabes doit être généralement rejeté, à plus forte raison celui de six syllabes.

„*Mais* je ne me crois *pas* | si chéri du Parnasse."
LA FONTAINE. *Fables*. II. 1.

„Je ne me souviens *plus* | des leçons de Neptune."
RACINE. *Phèdre*.

„*Non*, je ne le crois *point;* | ce peuple fier et sage
Te paya de son sang et soutiendra tes droits."
VOLTAIRE. *Le lac de Genève*.

„Je ne te suspends *pas;* | que le courroux céleste..."
LAMARTINE. *Sapho*.

Tout pied de cinq ou de six syllabes appartient à la prose.

Si le rhythme absolu se traduisait dans le langage verbal avec la même exactitude que dans la musique, les tems forts seraient toujours placés à une égale distance les uns des autres. Mais il n'en est pas ainsi; nous ne sommes pas maîtres des syllabes comme le musicien l'est de ses notes: nous sommes forcés d'accepter tout faits ces groupes de syllabes qui s'appellent *mots*, et c'est dans leur succession réglée et symétrique que nous produisons les effets rhythmiques.

„De mes *son*ges | de *gloi*re"

renferme un pied de quatre syllabes qui n'a qu'un accent; cela rend ce pied si faible qu'il semble n'avoir que trois syllabes, et le vers devient ainsi imparisyllabique aux autres.

Nos poètes ne donnent en général à ce vers que deux accents toniques; mais sa marche en devient traînante, et il retombe dans la facture de l'alexandrin, qui a douze syllabes et quatre accents toniques.

„A d'ai*ma*bles com*pag*nes,
Une *jeu*ne beau*té*
Di*sait:* dans nos cam*pag*nes
*Règ*ne l'huma*nité.*"

BÉRANGER. *L'Exilé.*

Au contraire, comme nous venons de le voir, plus de trois accents toniques rendent l'exasyllabe saccadé et dur, ou le résolvent en deux mètres de trois syllabes:

„L'*oeil* de *loin* | *suit* leur *foule.*"

V. HUGO. *Le Feu du ciel.*

CHAPITRE V.

Eptasyllabe, ou vers de sept syllabes.

Règle: Trois accents.

„De la *veu*ve | de Si*chée*
L'his*toi*re | vous *a* | fait *peur;*
Di*don* | mou*rut* | att*achée*
Au *char* | d'un a*mant* | trom*peur.*
Mais l'impru*den*te | mor*te*lle
N'*eut* à se *plain*dre | que d'*e*lle
Ce *fut* | sa *faut* | e en un *mot:*
A *quoi* | son*geait* | cette *be*lle
De *pren*dr | e un a*mant* | dé*vot?*"

J.-B. Rousseau. *A une veuve.*

Quoique tous les pieds ne soient pas justes, cette strophe rend bien la marche du vers eptasyllabique.

Plus de trois accents toniques rendent ce vers dur et saccadé:

„L'*air* est *plein* | d'un *bruit* | de *chaî*nes."

V. Hugo. *Les Djinns.*

Moins de trois accents le fait retomber dans les mètres de la prose:

„A mo*ins* que tu ne pré*fè*res
Que je me *fa*sse ber*ger.*"

V. Hugo. *Ecoute-moi, Madeleine.*

„De i*ma*ges, des sym*bo*les,
Pour *pein*dre ce que je *sens.*"

Lamartine. *Désir.*

CHAPITRE VI.

Vers huitsyllabique.

Règle: Trois ou quatre pieds; plus habituellement trois.

La division du huitsyllabe en trois pieds est la mieux ménagée et la plus moëlleuse, c'est donc celle qui flattera le plus l'oreille; celle en quatre pieds, accadée et alongeant le vers, doit être employée avec ménagement.

Beaucoup de poètes ont excellé dans le huitsyllabe; son rhythme est le plus aisé, sa facture la plus facile, parcequ'il y a assez d'espace pour y placer sans gêne trois accents, et qu'il est exemt des difficultés des vers à hémistiches.

En voici des exemples, où la grâce est unie à la noblesse:

„Les *as*tres *rou*lent en si*lence*,
Sans sa*voir* les *rou*tes des *cieux;*
Le Jour*dain*, vers l'a*bî*me im*mense*
Pour*suit* son *cours* mystéri*eux;*
L'Aqui*lon*, d'une *aî*le ra*pide*,
Sans sa*voir* ou l'in*stinct* le *guide*,
S'*élance* et *court* sur vos si*llons;*
Les *feu*illes, que l'hi*ver* en*tasse*,
Sans sa*voir* où le *vent* les *chasse*,
*Vo*lent en *pâ*les tourbi*llons*."

LAMARTINE. La Sagesse.

„*Vous*, qui parcou*rez* cette *pla*ine,
Rui*sseaux*, cou*lez* plus lente*ment;*
Oi*seaux*, chan*tez* plus douce*ment*,
Zé*phirs*, rete*nez* votre ha*lei*ne."

„Respec*tez* un *jeu*ne cha*sseur*
Las d'une *cour*se vio*lent*e;
Et du *doux* re*pos* qui l'en*chant*e
Laissez-*lui* goû*ter* la dou*ceur*."

J. B. Rousseau. *Céphale.*

Mètres de prose:

„Il faut *mê*me que je me *pri*ve
De la dou*ceur* de vos sou*pirs*."

J. B. Rousseau. *Philomèle.*

„La san*da*le de Charle*ma*gne,
L'éper*on* de Napo*léon*."

V. Hugo. *A la Colonne.*

CHAPITRE VII.

Ennéasyllabe, ou Vers de neuf syllabes.

A. Première forme.

Règle: Trois ou quatre accents.

Deux accents fixes: le premier sur la 3e syllabe, le second sur la 6e.

„Ici-*bas*, au mi*lieu* des heu*reux*,
Où sans *ce*sse un *mon*de *vain* la *froi*sse.
Dans la *nuit*, désir*eu*se des *cieux*,
*L'a*me *cher*che et s'a*gi*te en an*goi*sse."

„La tris*te*sse à plein *bord* l'enva*hit*,
Quand l'a*mour* nous *qui*tte ou nous en*ga*ge;
L'ami*tié*, que l'intér*ét* tra*hit*,
Du bon*heur* nous *rend* le dernier *ga*ge."

P. A.

Mètres oratoires:

— „Sur les *monts* de la Calédo*nie*
— Ce n'est *point* comme à l'Acadé*mie*."

B. Seconde forme.

Règle: Quatre accents.

Deux accents fixes: le premier sur la 4e syllabe, le second sur la 6e.

„*Alors* fleuri*ssait* d'aman*dier* la *tige*:
V*énus* me *dit: ten*dre jouven*ceau*,
Viens à ma *cour*, re*çois* mon pres*tige*,
Veux-*tu* m'ai*mer* sor*tant* du ber*ceau?*
A*mour* de*vient* ton *Dieu* tutélaire,
Et *tout* re*dit* tes ga*lants* ex*ploits*.
Cr*éé* tu *fus* pour ai*mer* et *plai*re,
Sois toujours g*ai*, lo*yal* et cour*tois!*"

CHAPITRE VIII.

Décasyllabe, ou vers de dix syllabes.

A. Première forme.

Règle: Quatre ou cinq accents.

Deux accents fixes: le premier sur la 4e syllabe, le second sur la 10e.

„*Prê*te l'o*rei*lle aux ac*cents* de l'his*toi*re.
Quel *peu*ple an*cien* devant *toi* n'a trem*blé?*
Quel n o u veau *peu*ple envi*eux* de ta *gloi*re,
Ne *fut* cent *fois* de ta *gloi*re acca*blé?*
En *vain* l'An*glais* a *mis* dans la ba*lan*ce
L'*or* que pour *vain*cre ont mendi*é* les *rois.*
Des siècles entends-tu la voix?
Honeur aux enfants de la France!"

BÉRANGER. *Les Enfants de la France.*

„Que *Mars* en *vain* n'ar*rê*te *point* sa *cour*se,
Fon*dez* des *lois* dans vos pa*ys* sou*ffrants;*
De votre *sang* ne livrez *plus* la *sour*ce
Aux *rois* in*grats*, aux *vas*tes conqué*rants*,
Des *as*tres *faux* conju*rez* l'influ*en*ce:
E*ffroi* d'un *jour*, ils pâli*ront* de*main.*
*Peu*ples, for*mez* une *sain*te alli*an*ce,
Et donnez-vous la main."

ID. *La Sainte-Alliance des peuples.*

Cl. Marot, La Fontaine, Voltaire, et surtout Béranger sont les poètes qui ont le mieux fait ce vers. En général il convient parfaitement au stile coupé.

On a essayé de varier cette forme, en transportant à la 6e syllabe le premier accent fixe. Voici un couplet, chanté dans le Roman de la Violette, dont les quatre premiers vers sont sur ce rhythme:

„Siet soi biele Euriaus, seule est enclose;
Ne boit, ne ne mangue, ne ne repose;
Souvent se claimme lasse, souvent se cose
C'à son ami Renaut parler n'en ose.
Souvent s'escrie en haut:
„Ha! Deu! verrai-jou jà mon doue ami Renaut!"
(*Edition de* Fr. Michel, p. 114, 115.)

Voltaire aussi, dans sa comédie de *Nanine* a coupé quelquefois son vers de cette manière, mais cela produit un rhythme plutôt choquant qu'agréable; c'est ce qui arrive toutes les fois que sur deux hémistiches inégaux le plus grand précède.

B. Autre forme.

Règle: Quatre ou cinq accents.

Deux accents fixes: le premier sur la 5e syllabe, le second sur la 10e.

ROMANCE.

„Dans un *vieux* chât*eau* de l'Andalou*sie*.
Au *tems* où l'*amour* se mon*trait* con*stant*,
Où beauté, va*leur* et galante*rie*
Guidaient au com*bat* un fidèle amant:

Un *beau* chevalier un *jour* se présente,
Visière baissée et la lance en *main;*
Il *vient* demander si sa jeune amante
N'est *pas* par hasard chez le châtelain."

Il manque un accent au premier vers et au dernier.

L'ALOUETTE.

„Alouette, hélas! petite alouette!
Ton *coeur* est content, ta *voix* peut chanter;
Tes *oeufs* sont éclos, et la bergerette
Ne t'écoute au *loin* que pour t'imiter."

„De ton *nid* d'amour tu *prens* ta volée
Pour aller aux *cieux* dire ton bonheur;
Sitôt que des *cieux* la route est voilée,
Tu reviens au *nid* reposer ton *coeur*."

„Alouette, hélas? sois toujours heureuse,
Au milieu des blés, du ciel et des fleurs!
Mais dans la saison qui rend amoureuse
Demande à l'amour d'essuyer mes pleurs."

MME. DESBORDES VALMORE.

Cette forme de stance prête beaucoup à la ballade, et serait peutêtre employée avec succès dans la traduction des épiques italiens et des anglais.

Cette forme a été connue de nos anciens poètes; elle se trouve dans la première partie d'un couplet chanté dans le *Roman de la Violette:*

„Pour 1 seul baisier de cœur à loisir
Poroit longhement mes maus adoucir;
Mais de desirier me fera morir.

Mètres de prose:

— „Et soudainement les noires tempêtes.
— Que les habitants des états unis.
— Quelle succession d'arches et de voûtes."

CHAPITRE IX.

Endécasyllabe, ou vers de onze syllabes.

A. Première forme.

Règle: Quatre ou cinq accents.

Deux accents fixes: le premier sur le 5e syllabe, le second sur la 10e.

J'ignore si les vers de onze syllabes ont été connus avant le seizième siècle; je les crois postérieurs à Marot. Rapin, poète estimable, un peu antérieur à Malherbe, fit, sans succès, plusieurs pièces de vers dans ce rhythme. Callier lui adressa une ode où ce vers est mieux fait:

„*Soit* que tes beaux *vers cou*rent en liber*té*,
Soit que ton dé*mon*, d'une *grave* fier*té*,
*Mar*che plus con*traint*, et par un nou*veau* son
*Bor*ne ta chan*son;*

Rien de tel n'est vu, ni de plus grave en soi.
Mais qui veut tenter cet ouvrage après toi,
Egarant ses pas, se trouve avoir pris
Grand peine sans prix."

Oeuvres de Rapin.

L'auteur d'un traité de versification essaya au siècle dernier de remettre en honeur les vers de onze syllabes:

„S'ils sont rares, dit-il, c'est parceque très-peu de „nos poètes ont fait attention à la grace qu'ils pou„vaient avoir quand ils étaient bons, et qu'il ne s'y „sont point appliqués. Mais leur rareté, et le peu d'usage „qu'on en a fait jusqu'ici dans notre poésie, n'empê„chent pas pourtant qu'ils ne soient très-beaux et très„harmonieux."

(De Chalons, *Règles de la Poésie françoise*. Paris, 1716, in 8., p. 26.)

Voici une pièce de vers que M. de Chalons cite à l'appui de son jugement (p. 8—10):

Ode à M. Blondel.

„Parmi les Lapons et leurs déserts sauvages,
Ma muse avec toi polissait ses ouvrages,
Sans que les ours blancs, qu'endormaient mes chansons,
Troublassent mes sons.

Mais ici, Blondel, dès que je prens ma lyre,
Hélas! pour tâcher d'assoupir mon martyre,
Mon frère, aussitôt, plus cruel que les ours,
Me tient ce discours:

Crois-tu faire honeur par tes vers à la France,
Quand ton roi puissant se rit de ta souffrance,
Et que ta famille, avec tant de raison,
Te tient en prison?

Jamais sans tes vers on ne t'eût mis en cage;
Et sans eux encor tu passerais pour sage;
Tout poète est fou, mais parmi ces grands fous,
Tu l'es plus que tous.

Cela se peut bien; mais puisque point vous n'êtes,
Réponds-je en grondant, du nombre des poètes,
Certes tous les fous, mon frère, ne sont pas
Poètes, hélas!"

L. H. Brienne de Lomenie.

L'auteur la tourna ensuite en vers à chutes masculines, pour quelle pût être chantée sur l'air de l'Hymne des confesseurs. Voici la première strophe de cette seconde version:

„Parmi les Lapons et leurs tristes déserts
Ma muse apprenait à composer des vers,
Sans que les ours blancs, qu'endormaient mes chansons,
Troublassent mes sons."

Outre que ces vers ne sont pas brillants de poésie, leur harmonie est imparfaite; mais la cause n'en est pas, ce me semble, dans la nature même du vers. La cadence agréable des vers dépend de la position des accents et des repos, de la carrure de la phrase et de l'état des rimes. Essayons une autre carrure de phrase et d'autres dispositions de rimes. Je ne prétends pas donner des modèles: ce sont de simples essais de versification, mais qui pourront mettre les bons poètes sur la voie du mieux.

L'octave, composée de vers de onze syllabes, conviendrait, ce me semble, à la marche du poème épique, et serait peutêtre employée aussi heureusement en français qu'en italien. Supposons un début de la *Jérusalem délivrée*.

„Chrétiens, écoutez l'histoire glorieuse,
Tancrède, Aladin, le Christ et son berceau.
Les barons d'Europe et leur bandes pieuses,
Et la sainte croix plantée au saint tombeau.
Vainement contre eux l'enfer tonne et s'oppose,
Dieu par sa faveur fait triompher leur cause;
Vainqueur du sultan, le sage Godefroi,
Aux murs de Sion, aimé de Dieu, fut roi."

Une autre combinaison de rimes modifie le rhythme:

„Magnanime roi, qui du milieu des ondes,
Malgré les écueils et la fureur du sort,
Demi-submergé sous les vagues profondes,
Errant pèlerin m'as conduit dans le port:
Vois d'un front riant ces pages sanguinaires,
Où des Musulmans viennent tomber les forts;
Permets qu'à l'abri de ton nom tutélaire
Sonne dans mes chants la trompette des morts."

Autre rhythme:

„Un charmant conteur, donné pour plaire au monde,
L'esprit enrichi de bons enseignements,
De nature et Dieu se fit le truchement:
Toute bête alors, soit sotte ou bien immonde,
Nous plut en ses vers, nous fit amusement.
Hélas, le Parnasse en notre siècle abonde
En sots rabâcheurs qui n'ont que du caquet;
Mieux vaudrait ouïr parler un perroquet."

B. Autres formes.

Un accent fixe sur la 4e syllabe, et un autre à la 6e; ou bien le second accent fixe à la 7e syllabe.

„*Ah!* si | j'a*vais*, | *ami*, | ton *glai*ve | d'*acier!*"

Mètres de prose:

— „Un ray*on* de votre lu*mière* immor*tel*le,
— Repou*sser* une servi*tude* étran*gère*.
— Si quelqu'*un* ne surve*nait* heureuse*ment*."

CHAPITRE X.

Dodécasyllabe, ou vers de douze syllabes.

A. Première forme.

Vers alexandrin: quatre ou cinq accents.

Deux accents fixes: le premier sur la 6e syllabe, le second sur la 12e.

„*Là* s'anéanti*ront* ces *titres* magni*fiques*,
Ce pou*voir* usur*pé*, ces re*ssorts* poli*tiques*
Dont le *juste* autre*fois* sen*tit* le *poids fatal*.
Ce qui *fit* leur bon*heur* devien*dra* leur tor*ture*;
Et *Dieu*, de sa ju*stice* apai*sant* le mur*mure*,
Livre*ra* ces mé*chants* au pou*voir* infer*nal*."

J. B. Rousseau, *Sur l'Aveugl. des hommes du siècle.*

LE PAPILLON.

SONNET TRONQUÉ.

„*Naître* avec le prin*tems*, mour*ir* avec les *roses*,
Sur l'*aile* du *zéphir* na*ger* dans un ciel *pur*:
Balan*cé* sur le *sein* des *fleurs* à *peine* é*clo*ses,
S'eni*vrer* de par*fums*, de lu*mière* et d'*heur*;

Secou*ant*, *jeu*ne en*cor*, la *pou*dre de ses *ailes*;
S'envo*ler* comme un *sou*ffle aux *voûtes* éter*nelles*,
Voi*là* du papi*llon* le des*tin* enchan*té*.

Il re*sem*ble au *désir*, qui *jamais* ne se *pose*,
Et sans se satis*faire*, effleu*rant* toute *chose*,
Re*tour*ne en*fin* au *ciel* cher*cher* la volup*té*."
De Lamartine, *Nouv. Médit. poétiques.*

Quand le vers a moins de quatre accents, il devient mètre de prose:

—„Je *sais* ce que tu *veux et ce* que je te *dois*."
P. Corneille, *Héraclius*, I, 4.

„*Faites* son châti*ment* de sa confusi*on*,
Cher*chez* le plus *uti*le en cette occasi*on*."
Id., *Cinna*, IV, 3.

„Seig*neur*, vous empor*ter* en cette extrémi*té*,
Cest plu*tôt* dése*spoir* que géné*rosité*."
Id., ib.

„Et je n'imag*inais* dans la divini*té* . . ."
Id., *Horace*, III, 5.

„On ne *perd* les *États* que par timidi*té*."
Voltaire, *le Fanatisme*, I, 1.

„Aux *noms* de conqué*rant* et de triompha*teur*.
Il veut *joindre* le *nom* de pacifica*teur*."
Id., ib., II, 4.

Corneille et Voltaire sont souvent tombés dans ce défaut: aussi ont-ils beaucoup de vers d'un rhythme prosaïque; mais Corneille a sur Voltaire l'avantage d'une période presque toujours bien carrée; tandisque les vers de Voltaire sont, en général, détachés l'un de l'autre, ce qui est en opposition avec le caractère de l'alexandrin.

Les poètes du seizième et du dix-septième siècle qui ont manié l'alexandrin, sont en général remarquables par la plénitude du métrème; il y est pres-

que constamment de quatre ou de six vers; au dix-huitième siècle, la facture du vers se relâcha, et dans les ouvrages du ton le plus grave on fit à tout instant tomber les vers alexandrins un à un, deux à deux:

„Je chante ce héros qui règna sur la France
Et par droit de conquête et par droit de naissance,
Qui par de longs malheurs apprit à gouverner,
Calma les factions, sut vaincre et pardonner."
VOLTAIRE, *Henriade*, *ch.* I.

Pour le début d'un poème épique, on ne pouvait être plus malheureux dans le choix d'une cadence qui satisfît l'oreille.

Lorsque le vers alexandrin a cinq accents, il convient d'en placer trois dans le premier hémistiche, et de ne les admettre dans le second que par exception et pour quelque effet déterminé:

„Ces ressorts politiques,
Dont le juste, autrefois | sentît le *poids* fatal."
J. B. ROUSSEAU.

Voilà que de partout, | des *eaux*, des *monts*, des *bois*.
V. HUGO.

Les trois accents, se trouvant dans le second hémistiche, rendent en général le vers dur et le rhythme choquant. M. V. Hugo et M. de Lamartine tombent souvent dans ce défaut:

„Au-dessous des douleurs, des dégoûts, *fruit* du *tems*."
DE LAMARTINE. *Souvenir d'Enfance.*

„A leur prêter des traits, un *corps*, une âme, un *nom*."
ID., ib.

Quand un vers alexandrin à six accents, il se résout en deux vers de six syllabes. M. Hugo, et en général toute la nouvelle école, qui a voulu éviter le prosaïsme du rhythme de Voltaire, a multiplié les accents et est tombée dans un défaut contraire: en ôtant de la platitude au rhythme de l'alexandrin, on lui a donné de la dureté. M. V. Hugo a d'autant plus fait de fautes dans les alexandrins, qu'il a mieux réussi dans l'exasyllabe.

„Je *vais* le déplo*rer*, *va*, *cours*, *vo*le et nous *ven*ge."
CORNEILLE, *le Cid*, I, 5.

„*Moi*, *fi*lle, *fem*me, *soeur* et *mè*re de vos *maî*tres."
RACINE, *Britannicus*, I, 2.

„*Bois*, *prés*, fon*tai*nes, *fleurs*, qui vo*yez* mon teint *blê*me."
MOLIÈRE.

„Vous a*vez* tout per*du*, *fils*, *frè*re, *épou*se, *fi*lle."
VOLTAIRE, *le Fanatisme*, I, 1.

„*Lieux*, *noms*, de*meu*re, et *vous*, aim*a*bles hab*itants*."
LAMARTINE, *Souvenir d'Enfance*.

„Trois *monts* bâ*tis* par l'*ho*mme au *loin* per*çaient* les *cieux*."
V. HUGO. *Le Feu du ciel*.

„Plus *loin*, dit l'*au*tre *voix* du *fond* des *cieux* ve*nue*."
ID., ib.

„*Voiles*, *tentes*, croî*ssants*, des *mâts* rom*pus* tom*bés*."
ID., *Navarin*.

„*Prêts* à *noyer* leurs *feux*, *prêts* à *boi*re leur *sang*."
ID., ib.

Des poètes de talent ont énoncé sur l'alexandrin des paradoxes qu'il convient de relever:

„L'alexandrin a été accusé de monotonie, et il faut „convenir que beaucoup de poètes ont contribué à justi„fier l'accusation, en le chargeant de rimes pauvres, sè„ches et parasites; et pourtant ce vers, manié par un „homme habile, a tant de souplesse et d'élasticité, qu'il „se prête à tous les genres, à tous les tons: aussi gra„cieux que le vers de dix pieds, il peut s'élever jus„qu'à la majesteuse simplicité de l'examètre latin. Le „rhythme monotone par excellence est celui des octa„ves italiennes, à cinq voyelles finales, ou des strophes „anglaises hérissées de consonnes."

Napoléon en Egypte. Préface.

Est-ce là parler sérieusement? Nous répliquerons:

Que la pauvreté et la richesse de la rime n'ont aucun rapport à la souplesse ou à la roideur du vers;

Qu'il n'y a pas de vers de 10 pieds;

Qu'il n'y a pas de rapport rhythmique entre l'alexandrin français et l'examètre latin;

Que le rhythme de l'octave italienne est souple et varié; que celui de l'alexandrin français est carrément symétrique, et par conséquent facilement monotone;

Que le nombre des consonnes n'a point de rapport à la variété du rhythme.

B. Seconde forme.

Règle: Cinq accents.

Premier accent fixe à la cinquième syllabe; un second accent fixe pourrait se placer régulièrement soit à la septième soit à la huitième syllabe.

„O *toi*, qui m'ai*mas*, re*viens* et dis-*moi* tou*jours*,
Ces chan*sons*, ces *lais*, ces re*frains* joy*eux*, d'a*mour*."

OCTAVE.

„Muse, tes lauriers noblement ceindront ma tête,
Si mes fiers accents partout font chérir ton nom;
La couronne d'or à ceindre mon front s'apprête,
Et le ciel me dit: efface un sanglant affront.
Dieu de charité, mais Dieu qui s'arme du glaive,
Pour venger ton fils, des Chrétiens les fils se lèvent;
L'Europe s'embrase, un sang pur devra couler
Mais des fils d'Omar l'empire aussi s'écrouler."

CHAPITRE XI.

De la césure et de l'hémistiche dans le vers alexandrin.

Dans le vers alexandrin il y a un accent fixe sur la sixième syllabe; cette syllabe doit toujours être la dernière d'un pied: l'accent acquiert par là plus de netteté, de relief et de repos. C'est ce que la plupart des grammairiens ont nommé la *césure* du vers alexandrin, laquelle divise le vers en deux *hémistiches* (voyez ci-dessus, p. 38).

Les vers alexandrins bien faits ont effectivement un repos de sens à la sixième syllabe, dans la plupart d'entre eux; mais il ne faut pas outrer ce soin, et faire d'une règle large et générale une règle étroite et absolue. C'est pourtant ce que fit Boileau par son précepte célèbre, qu'heureusement il n'a pas pratiqué dans ses alexandrins si admirablement rhythmés:

„Que *toujours*, dans vos vers, les sens, coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, en marque le repos."

Art poétique.

Souvent eût convenu.

Observons en passant que ce précepte est aussi peu *juste d'expression* que de sens, car couper les mots

ce serait proprement faire la césure à la façon des latins, c'est-à-dire mettre un mot, partie dans un pied, partie dans un autre.

„La césure, dit l'auteur de la *Méthode latine de Port-„Royal* (Brève instruction sur les règles de la poésie fran-„çoise), est un repos qui coupe le vers en deux parties, „dont chacune s'appelle hémistique, c'est-à-dire demi-vers."

„Dans le vers de douze syllabes, ce repos se fait après „les six premières:

„Comme on voit un rocher — dont l'orgueilleuse tête
Ne peut plus résister — aux coups de la tempête."

(*Nouvelle Méthode pour apprendre facilement la langue latine.* Paris, 1667. in-8, p. 867.)

Richelet (*La Versification françoise*, Paris, 1672, p. 26) et tous nos grammairiens ont adopté cette règle, qui par sa rigueur même, manque de justesse. Nos meilleurs poètes ont su ne pas l'observer avec constance. Il est même à remarquer que dans le métrème formé de quatre vers alexandrins, nos bons versificateurs déplacent au moins le repos dans l'un des quatre vers, ou même lui donnent trois repos au lieu de deux, en même tems qu'ils cherchent à le marquer avec moins de force, au moins dans l'un des quatre vers, lequel ils font pour ainsi dire d'une pièce, empêchant ainsi les vers de tomber un à un, ou deux à deux, imperfection si fréquente dans les alexandrins de Voltaire, qui malheureusement a toujours trop bien observé de marquer un repos à la sixième syllabe. Prenons les quatre vers cités plus haut, qui forment une période mélodique ou un métrème. Voici comment *ils se coupent*:

„J'ai lu dans quelque endroit — qu'un meunier et son fils,
L'un vieillard, — l'autre enfant, — non pas des plus petits,
Mais garçon de quinze ans, — si j'ai bonne mémoire,
Allaient vendre leur âne un certain jour de foire."

Si je n'ai pas coupé en deux le quatrième vers, ce n'est pas qu'il n'ait un appui, même un petit repos à la sixième syllabe, mais c'est pour faire remarquer combien ce repos est plus court que dans les autres vers. On aura remarqué aussi que le second vers a trois césures, dont deux de trois syllabes et et une de six. Quelquefois la pause ou repos se place entre la quatrième et la cinquième syllabe, et entre d'autres encore:

„Au pied du mont Adulle, — entre mille ruisseaux,
Le Rhin, tranquille — et fier du progrès de ses eaux,
Appuyé d'une main sur une urne penchante,
Dormait — au bruit flatteur de son onde naissante."

BOILEAU, *Épitre* 4.

Les vers suivants, condamnés par nos grammairiens, sont excellents; seulement il faut bien reconnaître la place des accents et des repos.

„Iris, — dont la beauté charmante — nous attire.
— Elle viendra — devant que la semaine passe.
— Frappe des yeux — avant — qu'il frappe de la main."

(RICHELET, *La Versification franc.*, p. 28 à 30.)

Les vers suivants, condamnés aussi, sont également bien coupés:

„Et de jonc — qui le bord des rivières — habite."

RONSARD.

„Jusques au coeur — du temple — me transporte."

MAROT.

„*Puisque le* jour — de mon départ — approche."

ID.

„Tous les plaisirs champêtres s'assoupirent."

MAROT.

„Lorsque plus d'un désir — de liberté — me presse."

THÉOPHILE.

„La pitié, — qui fera révoquer son supplice,
N'est pas moins — la vertu d'un roi — que la justice."

ROTROU.

„Je vous ai demandé — raison — de tant d'injures."

RACINE.

„Seigneur, — si j'ai trouvé — grâce — devant vos yeux."

ID.

„Disant ces mots, — il fait connaissance — avec elle."

LA FONTAINE.

„Les quatre parts aussi — des humains — se repentent."

ID.

„Bien plus, — si pour un sou — d'orage, — en quelque endroit."

ID.

(L. QUICHERAT, *Traité de versification française*, p. 15 à 17.)

Le faux jugement porté par cet estimable grammairien vient de la règle qu'il a posée à la p. 11, à-savoir que

„dans l'alexandrin il y a toujours une césure après la „sixième syllabe."

Nous venons de constater que Boileau, qui proclama cette règle, n'a pas fait ses vers en suivant rigoureusement son principe; c'est que chez lui l'instinct du poète l'emportait sur le jugement du grammairien. Oui, il faut toujours pour l'oreille un point d'appui à la sixième syllabe de l'alexandrin; mais

la place des pauses est variée dans les bons vers. Les vers de la Henriade, qui sont faits daprès la règle rigoureuse,

„qu'il faut toujours couper l'alexandrin par le milieu,"

forment, pour l'oreille, la lecture la plus monotone et la plus fatigante qui existe. Dans nos vers, partout où il y a un repos, il y a un point d'appui; mais la réciproque n'a pas et ne doit pas avoir lieu. Il ne faut pas oublier non plus que les vers ne se lisent pas comme de la prose; on doit beaucoup plus y faire ressortir l'accent tonique, et tel vers qui semble prosaïque, bien récité ne l'est pas.

Les vers suivants sont également bien coupés et bien accentués, quoiqu'ils ayent été jugés faux:

„Il pleura mort celui
Qu'il n'eût voulu souffrir être vif comme lui."

GARNIER.

„Et savoir — que l'honeur m'était sensible — au point
D'en conserver l'injure — et ne pardonner point."

ROTROU.

Ainsi la règle formulée par Boileau,

„Que *toujours* dans vos vers le sens, *coupant les mots*
Suspende l'hémistiche, en marque le repos."

Art poëtique.

doit être et demeurer abrogée. La question se réduit à ceci: qu'il y ait toujours à la 6e syllabe un accent tonique aussi sensible que ceux du vers qui le sont le plus.

Mais quels sont les moyens d'obtenir cet accent dominant à la 6e syllabe? Nul doute que la *clôture ou suspension* du sens n'y aide puissamment; *mais il faut* ménager ce moyen, dont l'emploi con-

stant aboutirait à briser le vers en deux, et à faire de chaque alexandrin deux espèces d'exasyllabes. C'est par la même raison que l'on doit éviter de ne donner que deux accents à l'exasyllabe, afin que deux pareils vers consécutifs ne soient pas sujets à se relier en un alexandrin, d'autant plus que le rhythme triaccental est mieux approprié à l'exasyllabe.

En général, il faut tendre à séparer sensiblement les mètres oratoires des mètres poétiques, et les différentes espèces de vers entre elles. C'est une précaution nécessaire pour approprier les rhythmes à l'expression et à l'éveil des sentiments divers.

Pour maintenir le rhythme juste de l'alexandrin, il faut bien éviter que le sens ne lie étroitement les sept ou huit premières syllabes, parcequ'alors cette première partie forme à elle seule un vers de sept ou de huit syllabes, qui détruit l'alexandrin; puis les quatre ou cinq syllabes qui suivent s'isolent ou s'accrochent au premier hémistiche du vers suivant, avec qui elle tendent à faire un vers, et ce second vers est altéré comme le précédent. M. V. Hugo, dans ses derniers poèmes, tombe souvent dans cette faute:

„J'aime les soirs sereins et beaux — j'aime les soirs."
Les Soleils couchants.

Ce vers a en outre le défaut d'avoir six accents toniques.

„Le soleil à travers leurs ombres — brille encor."
ib.

„Derrière les derniers brouillards, — plus loin encor."
ib.

„*Faites voir* un regret sincère — de vos fautes."

Il semble que le vers suivant de Racine soit faux:

— „Je vous ai deman*dé* raison de tant d'injures."

Mais en réalité il est juste; en effet, deman*dé*, a un accent tonique très-sensible; et *raison* est aussi bien lié par le sens avec les derniers mots du vers qu'avec les premiers.

En un mot, pourvu qu'on garde le rhythme, on doit chercher à couper son vers comme il convient pour l'effet qu'on veut produire.

Il terminerai cette petite polémique, qu'il était de mon devoir de renouveler, par deux observations de la plus haute importance pour notre versification:

1. Un hémistiche long a naturellement plus de poids qu'un hémistiche court: conséquemment, dans les vers à hémistiches inégaux, le plus long doit être le dernier (voyez p. 54); car c'est surtout le second hémistiche, qui en closant le vers, détermine son unité et son indépendance.

2. Plus une phrase est accentuée, plus elle est coupée, et par conséquent moins elle a d'unité et de poids. Ainsi, conformément à l'observation qui précède, si sur deux hémistiches égaux, l'un reçoit un accent de plus, il doit plutôt former la première partie du vers.

3 2044 051 061 224

The borrower must return this item on or before the last date stamped below. If another user places a recall for this item, the borrower will be notified of the need for an earlier return.

*Non-receipt of overdue notices does **not** exempt the borrower from overdue fines.*

Harvard College Widener Library
Cambridge, MA 02138 617-495-2413

WIDENER
JAN 1 6 2000
BOOK DUE
CANCELLED

Please handle with care.
T[illegible] eserve
[illegible]ard.